

الفن والعمارة الإسلامية

(1800-1250)

تأليف
شيلا بلير- جوناثان بلوم

ترجمة:
د. وفاء عبد اللطيف زين العابدين

يقوم هذا الكتاب بعملية مسح للأعمال الفنية والمعمارية التي شهدت المرحلة الممتدة من مطلع القرن الثالث عشر، وحتى القرن التاسع عشر. ويتبع التسلسل الزمني والتقسيم الجغرافي، ويتعامل مع العمارة على نحو منفصل عن سائر الفنون، حيث يصف المؤلفان أعداداً لا تحصى من الأعمال الفنية، في الوقت الذي يغوصان فيه في دلالاتها الاجتماعية والاقتصادية، متأملين في مسائل مثل الوظيفة والرعاية الفنية والمعنى.

ويتضمن الكتاب دراسة معمقة حول الإرث الفني الإسلامي في أوروبا، وفي الأراضي الإسلامية خلال القرنين التاسع عشر والعشرين.

يقدم المؤلفان القضايا والعناصر الرئيسة في هذا الكتاب بوضوح وإقناع، ليشكل الكتاب مرجعاً علمياً نفيساً ومتعة للقراءة على السواء، فهو يعكس الجوهر الحضاري للإسلام الذي يمزج بين المهارة التقنية والشغف الروحي والنزوع الفني، ليقدم سمته الحضارية الخاصة، وهذا كله يتدفق بأناقة وثراء عبر صفحات هذا الكتاب.

السعر 150 درهماً


9789948019862



دار الكتب الوطنية

هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة
ABU DHABI TOURISM & CULTURE AUTHORITY

الفن والعمارة الإسلامية

(1800-1250)

تأليف

شيلا بلير

جوناثان بلوم

ترجمة

د. وفاء عبد اللطيف زين العابدين





الفن والعمارة الإسلامية

(1250 - 1800)

تأليف

شيلا بلير

جوناثان بلوم

ترجمة:

د. وفاء عبد اللطيف زين العابدين

© هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة، دار الكتب الوطنية.

فهرسة دار الكتب الوطنية أثناء النشر.

N6260 .B5612 2012

Blair, Sheila S..

[Art and architecture of Islam 1250-1800]

الفن والعمارة الإسلامية 1250–1800 م / تأليف: شيلا س. بلير، جونثان م. بلوم؛ ترجمة: وفاء عبد اللطيف زين العابدين.

ط. 1.– أبوظبي: هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة، دار الكتب الوطنية، 2012.

ص. : سم.

ترجمة كتاب: The art and architecture of Islam 1250-1800

تدمك : 978-9948-01-986-2

1. الفن الإسلامي. 2. العمارة الإسلامية. أ. Bloom, Jonathan (.Jonathan M), 1950- ب. زين العابدين، وفاء ج. العنوان.





الطبعة الأولى 3341هـ 2102م

أبوظبي – الإمارات العربية المتحدة
ص.ب: 2380

publication@adach.ae
www.adach.ae

فهرس المحتويات

تمهيد

عندما شرعت دار البجع للنشر في مشروعها الكبير الخاص بتاريخ الفنون كانت الفنون الإسلامية من بينها، فبلورَ السير نيكولاس بفزنر رؤية لمجلد واحد يغطي نحو ألف وأربعمئة عام وأربعين بلداً، ليغطي نشأة الفن والعمارة الإسلاميين.

تقدّم الباحث ريتشارد إتنكهاوسن باقتراح إلى أوليك كرابار للتعاون لإنجاز هذا المشروع سنة 1959، إذ بدأا معاً كتابة هذا التاريخ، واقتسما بينهما المَهمة؛ كرابار للكتابة عن العمارة، وإتنكهاوسن عن الفنون الأخرى أو ما يُسمى بـ «الفنون الثانوية».

وخلال عقدين من الزمان أصبح الاهتمام بالإسلام حثيثاً، والاطلاع عليه مُهماً على نحو عام، وبالفنون الإسلامية على نحو خاص، وهو ما دعا إتنكهاوسن وكرابار إلى تحديد النصف الأول من هذا التاريخ ليكّون في مجلد مستقل (انتهى منه كرابار بعيد وفاة إتنكهاوسن سنة 1979). ونُشر المجلد الأول سنة 1987؛ وبالنظر إلى التزامات أخرى صار من المستحيل على كرابار الاستمرار في هذا المشروع وحده، فاقترح على دارِ البجع الاتصال بنا بوصفنا فريقاً مستقلاً من الباحثين في الموضوع لتأليف المجلد الثاني. وافقنا وبحماسة كبيرة على البدء بالمشروع سنة 1987، والتقينا بمحررَيْ السلسلة بيتر لاسكو و جودي نيرن اللذين قدما لنا المشورة والدعم حول كيفية التعامل مع مشروع بهذه الفخامة والتعقيد. وافقت سوزان روز-سميث – التي لا تعرف الكلل – المسؤولة عن صور الجزء الأول على الاستمرار في هذه المهمة لإنجاز المجلد الثاني.

وفي مطلع العام 1992 – أي بعد سنة من وفاة جودي نيرن (التي كانت عماد السلسة) – أعلن ناشر دار البطريق أن سلسلة تاريخ الفنون لدار البجع استحوذت عليها مطبعة ييل بلندن. وكان من دواعي سرورنا أن يكون كتابُنا من بواكير مؤلفات هذه الدار بعد توسّعها وتجديدها؛ بينما واصلت سوزان روز- سميث باقتدارها وفخرها المعهودين بحثَها عن الصور الفوتوغرافية الملونة التي ستكون من دعائم المشروع. وعندما أعلنت مطبعة جامعة ييل أنها ستواصل نشرها لسلسلة تاريخ الفنون الخاص بدار البجع تساءل بعض النقاد عن جدوى دراسات استقصائية مسحيّة وكتيّبات في عصرٍ تزاحمت فيه المنهجيات النقدية وتنافست علىً نحوٍ محتدم على كتابة تاريخ الفنون.

وفي بحر نصف قرن منذ البدء بالسلسلة بوصفها تاريخاً شاملاً للفنون باللغة الإنكليزية انبثقت دراسة تاريخ الفن من الاهتمام الشكلي، كوصف الآثار الفنية والتحف ونسبتها إلى فنانيها، ورسم معالم الحِرَف وعلاقتها بمسائل أوسع بكثير من تلك المتعلقة بدور الفنون في المجتمعات التي نشأت فيها وترعرعت، بل وبطبيعة البحث فيها. لقد كان جمهور المهتمين بدراسة تاريخ الفنون لا يتعدى عدداً من جامعي التحف الأثرياء والهواة، إلّا أن هذا التاريخ أصبح جزءاً لايتجزأ من مناهج الكليات، وجماهيره تعدّت كثيراً رواد المتاحف وجامعي القطع الفنية النادرة.

وخلال السنوات الخمس والثلاثين – منذ أن بلور السير بافزنر رؤيته لكتاب عن الفن الإسلامي – شهدت دراسة الفنون الإسلامية تحولاً جذرياً، ليس بسبب المقاربات الجديدة لتاريخ الفنون على نحوٍ عام والاكتشافات الأخيرة في التاريخ الإسلامي على نحو خاص فحسب، بل بسببِ الأوضاع السياسية والاقتصادية المتقلّبة في البلدان التي تدين بالإسلام. قبل خمسة وثلاثين عاماً كانت دراسة الفنون الإسلامية مقتصرةً على الأوربيين والأميركيين المولعين بالعوالم البعيدة والغريبة؛ أمّا اليوم فقد غدا الفن الإسلامي تخصّصاً علمياً للدارسين من العالم الإسلامي نفسه، الذين بدؤوا – وعلى نحوٍ منطقي – ينظرون إليه برؤية جديدة للوصول إلى أجوبةٍ على مسائل تتعلق بماضيهم وحاضرهم ومستقبلهم.

وعلى النقيض مما يراه النقاد في مقاربة بعض الأوربيين والأميركيين «المستشرقين» للفنون الإسلامية على أنها وليدة «تأثير» الحركة الاستعمارية في القرن التاسع عشر، وعلى أنه محاولة للهيمنة على المنطقة، فقد تجنبنا الخوض في «أحقية» ثقافة معينة، مهما كان منقوصاً، في «فهم» أو «شرح» الآخر. بيد أننا ندرك أن منهجَنا وموقعنا نسبيّين، وعلى الدارس أن يدرك أن مقاربتَنا إنما هي واحدة من بين العديد من المقاربات.

ومن المفارقات أنه بينما كان العالم الإسلامي عازماً على اكتشاف الفن الإسلامي وتثبيت دعائمه والتحقق منها ليكونَ في مصاف الفنون العريقة كالفن الإغريقي أو الفن الصيني، حاول آخرون في الغرب التشكيك في «شرعية» مصطلح «الفن الإسلامي». فمن وجهة نظرهم أن الفن الإسلامي ليس مكافئاً للفن الصيني أو الإغريقي، إنما للفن المسيحي أو البوذي، وأن دراسة الفن الإسلامي ينبغي ألّا تركز على المغربي وحده مثلاً، بل على المليزي أيضاً، كما في حال دراسة رافينا ورفائيل، أو الكوشانز والكيوتا. إن مصطلح «الفن الإسلامي» أو الحضارة الإسلامية الموحدين من ابتكار الغرب في القرن التاسع عشر – وبامتياز – عندما نظر الدارسون إلى الماضي من العصور الذهبية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشرِ وإسقاطه على العالم المعاصر متعدد الألوان والأطياف. وقد لاقت هذه الفكرة قبولاً لدى الدول المتنفذّة حديثاً للتأكيد على مكانتها في القرن العشرين، ولمد الجسور مع الماضي المجيد. وقد بدأ الدارسون مؤخراً التركيز على التواصل أو الانقطاع مع الفنون الناشئة في حوض البحر الأبيض المتوسط أو القرن الخامس عشر، من دون المساس بالولاءات الطائفية أو السياسية للمشتركين.

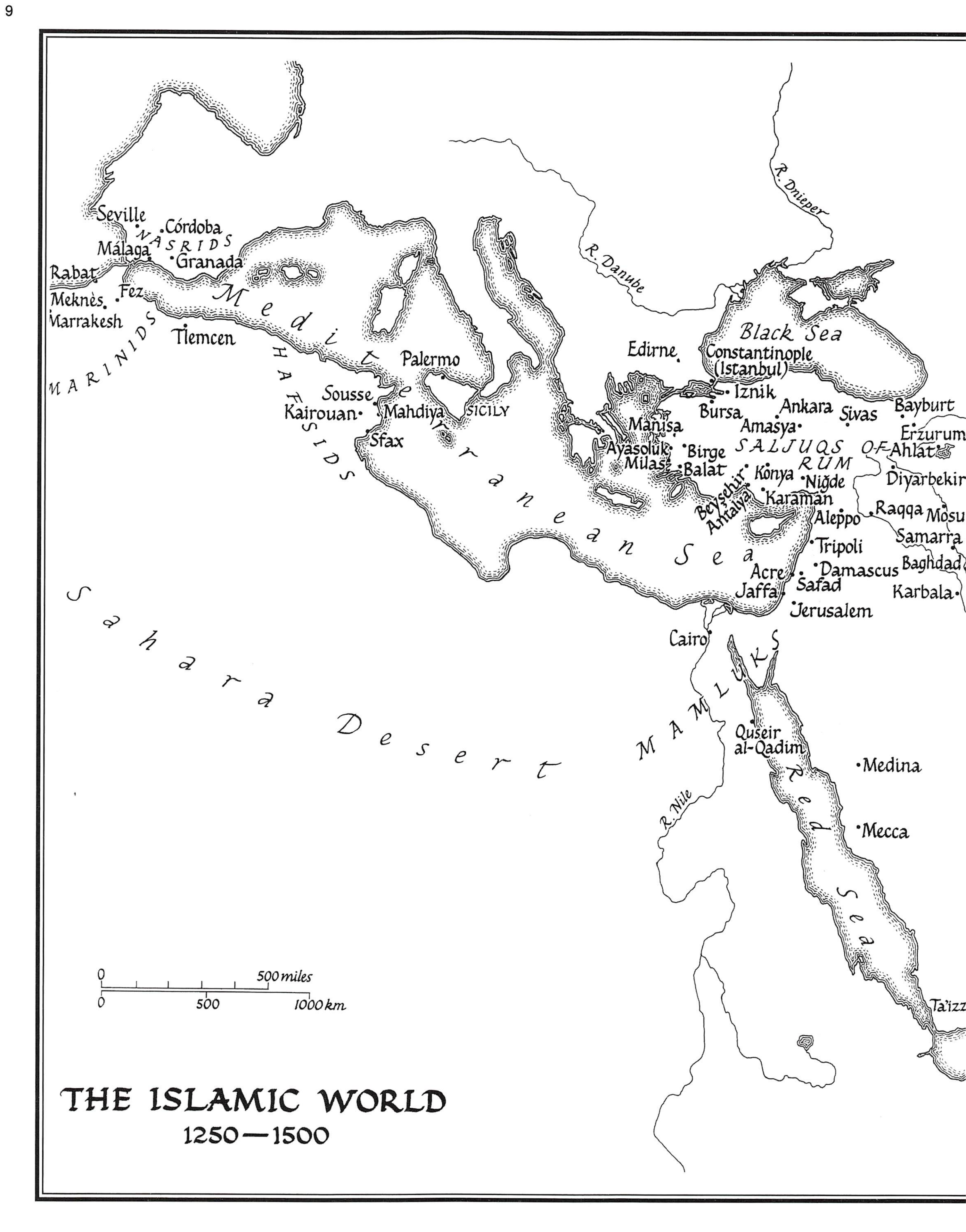
إن طبيعة سلسلة البجع، ورغبتها في المضيّ فيما بُدئ به في المجلد الأول منعانا من التصدي لمثل هذه القضايا، كما أن القيود المفروضة على حجم هذا الكتاب أجبرتنا على إغفال مناقشتها، بل إهمال الفن والعمارة الإسلاميين في جنوب الصحراء الإفريقية، من طرفيها الشرقي والغربي، والبلقان والصين وجنوب شرق آسيا. لذا حددنا تغطيتنا للحزام الجغرافي الإسلامي التقليدي الممتد من الصين إلى أفغانستان والهند وسورية ومصر وشمال إفريقيا من خلال إيران وتركية (أو آسيا المركزية)). كما أننا تبنينا المنهج التقليدي المعروف بفصل العمارة عن باقي الفنون. بيد أننا نؤمن بان هذا المنهج وتلك الطريقة ما زالا قيمين وناجعين في دراسة الفن الإسلامي الفنيّ نسبياً، كما أن هناك كثيراً من المصادر المتوافرة للقارئ المهتم وللباحث على حد سواء. قد يكون من الصعب بمكان – حتى بالنسبة إلى الدارسين في الحقول الأخرى – التمييز بين الغابة والأشجار، ونتمنى أن يقدم هذا الكتاب عرضاً متوازناً لجمهور عريض، من بينهم مؤرخي الفن في مجالاتٍ أخرى، وطلبة من الشرق الأوسط ومن المسلمين، ومن عامة الناس.

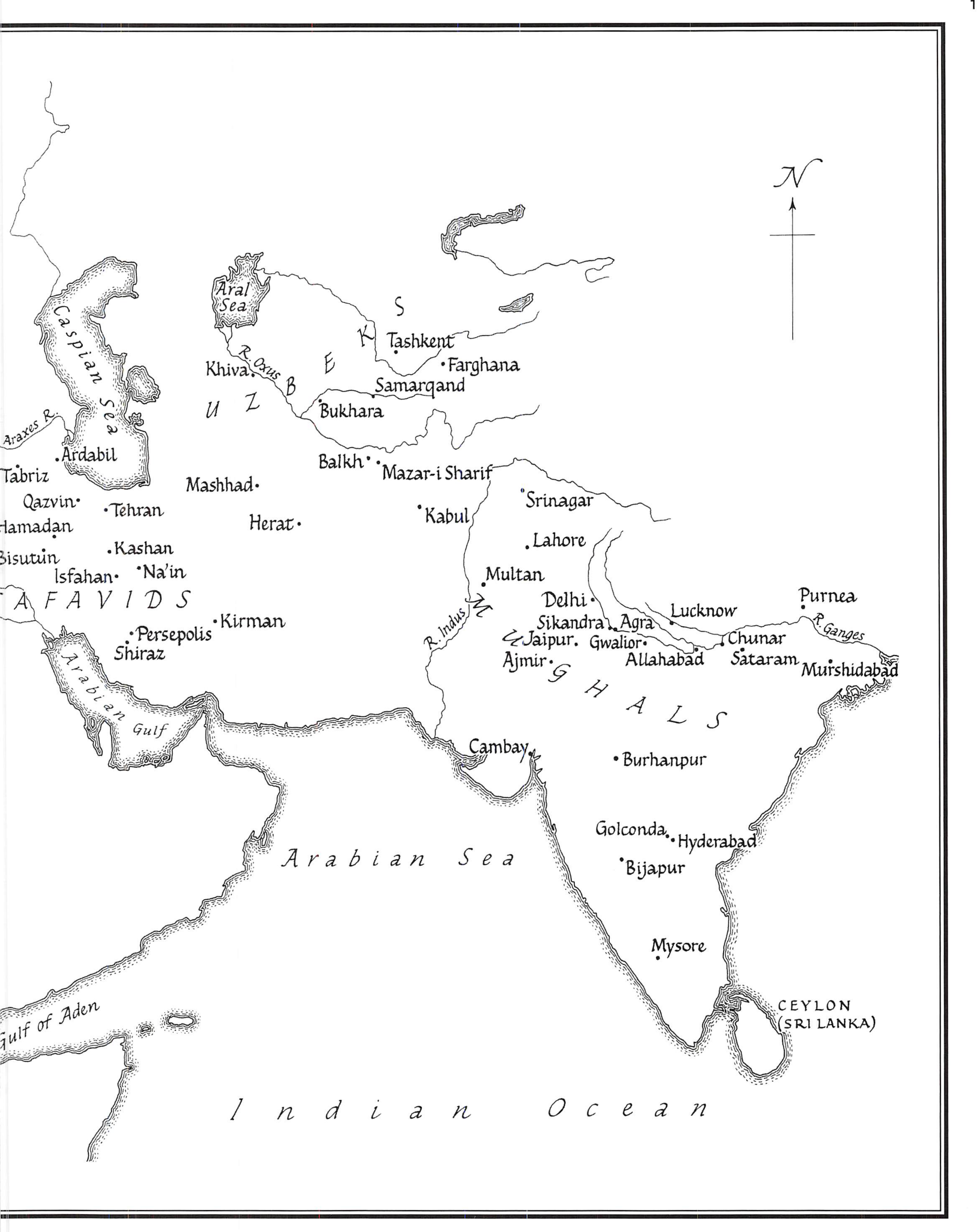
ولولا الدعم الخارجي ما تحقق مشروع بهذا الحجم؛ نودّ أن نشكر «الوقف الوطني للإنسانيات» الذي هو عبارة عن وكالة فيدرالية مستقلة؛ وبرنامج آغا خان للفن والعمارة الإسلامية في جامعة هارفارد؛ ومعهد ماساشوستس للتكنولوجيا؛ وبرنامج منح كيتي؛ للدعم المالي الذي قدموه. كما نشكر مكتبة جامعة هارفارد للمصادر التي ليس لها مثيل، ولاسيما مركز الدراسات الشرق- أوسطية ومديره وليم كرام. ونشكر المعهد الأميركي للدراسات الهندية للضيافة الكريمة ووسائل الراحة والمساعدة في سفرنا المتكرر إلى الهند. كما استفدنا من الدراسات المستجدة التي توافرت لدينا من عملنا في مراجعة «قاموس الفن». وقد قدّم لنا الأصدقاء والزملاء كل مساعدة ممكنة وبطرائق مختلفة؛ نخص بالذكر منهم محمد الأسد، وجيمس آلان، وكاثرين وفريدريك آشر، وتولي أرتنا، ومايكل بيتس، ومورين بلاكليج، وماري وبيل بلير، ووالترديني، ومسومح فرهاد، و أج أو فيستل، وليونور فرناندز، وجيلد فون فولسش، وليزا كولم بيك، و أوليج كرابار، وريناتا هولو، وتوماس لينتز، وجوديث ليرنر، وروبرت ماك جينسي، ومايكل وفيكتوريا ميناكا، واليزابيث ميرلنكر، وكرلو نجيب أوغلو، وبين وكورتني نيلسون، وإيمي نيوهول، وبرنارد أوكين، وجوليان رابي، وإنراس راديلماير، وبابره سكيمتز، ومماركريت سافجنكو، وجون سيللر، وتيم ستانلي، و ويللر ثاكستون، ودانييل ولكر، و أستيل ويلان، وديفيد وايز، وفيليز وشاهين ينيشهير أوغلو، وكارين زيتا.

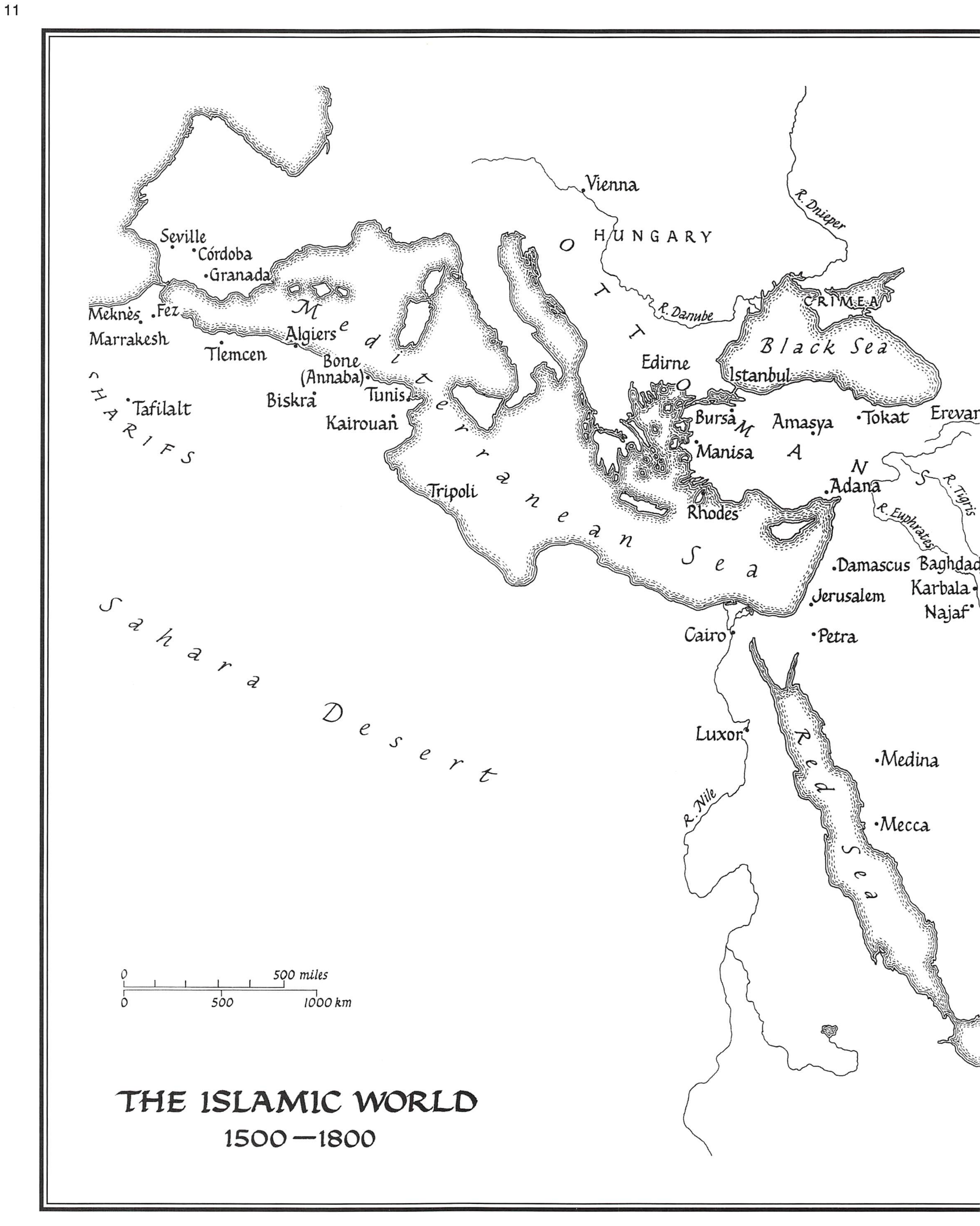
ريتشموند، نيو هامشاير

كانون ثاني / يناير، 1993.


N
R. Volga
Aral Sea
Turkestan City
TIMURIDS
Caspian Sea
R. Oxus
Samarqand
Bukhara
R. Zarafshan
Shahrisabz
Erevan
Tabriz
Maragha
Balkh
Bastam
Mashhad
Takht-i Sulayman
Sultaniyya
Tehran
Varamin
Khargird
Qum
Herat
Hamadan
Kashan
Sultanabad
Natanz
Na'in
Isfahan
Yazd
Abarquh
Kirman
Shiraz
Arabian Gulf
SULTANATES OF INDIA
Multan
Hisar
Delhi
Agra
R. Gumpti
Jaunpur
Pandua
R. Ganges
R. Indus
RAJASTAN
Ajmer
Gwalior
Benares (Varanasi)
Ahmadabad
Dhar
MALWA
Banbhore
GUJERAT
Mandu
Dawlatabad
Arabian Sea
Gulbarga
Gulf of Aden
Indian Ocean

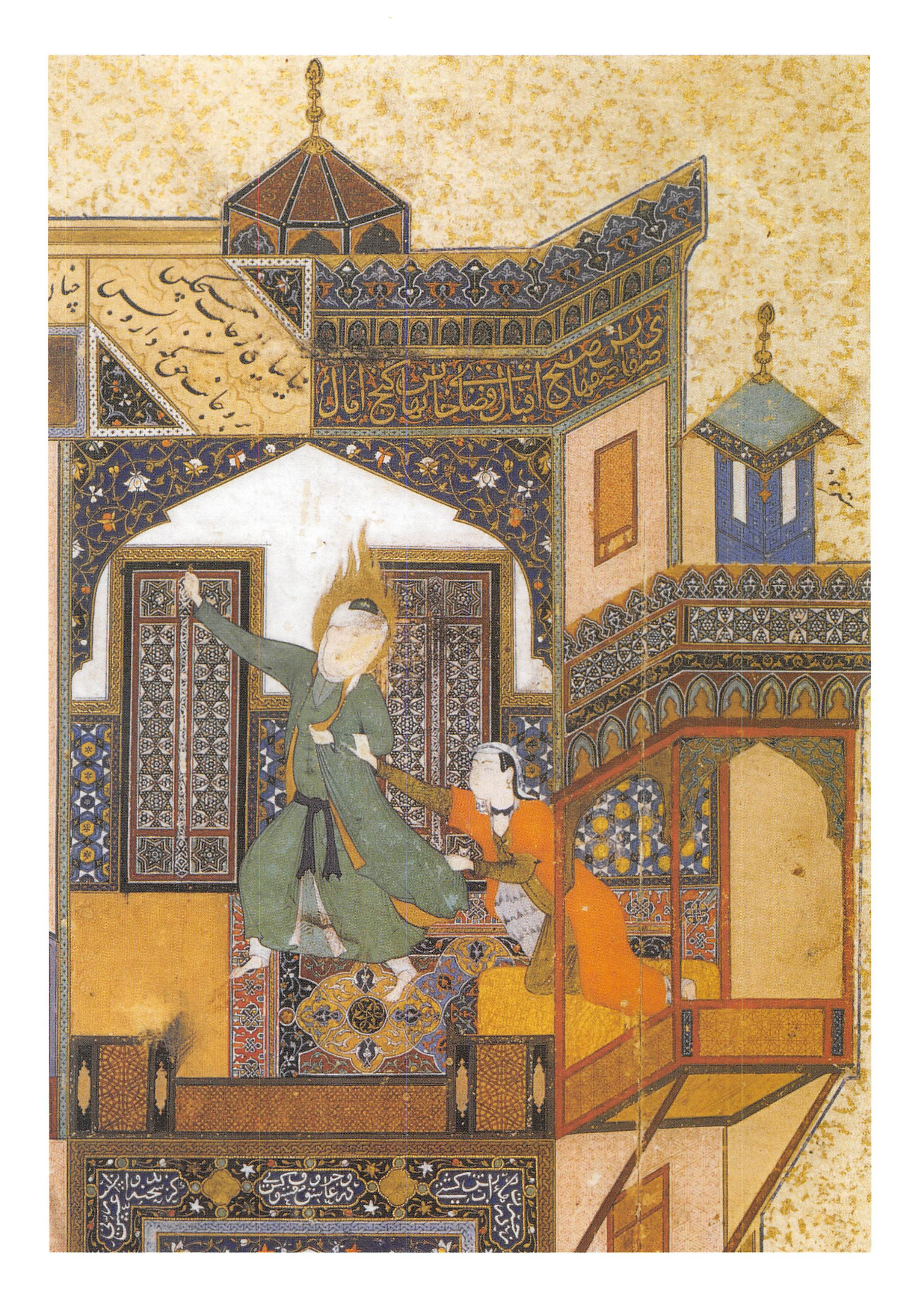

THE ISLAMIC WORLD
1250—1500
Seville
Córdoba
NASRIDS
Málaga
Granada
Rabat
Meknès
Fez
Marrakesh
Tlemcen
MARINIDS
HAFSIDS
Mediterranean Sea
Palermo
SICILY
Sousse
Kairouan
Mahdiya
Sfax
Sahara Desert
R. Dnieper
R. Danube
Black Sea
Edirne
Constantinople
(Istanbul)
Iznik
Bursa
Ankara
Amasya
Sivas
Bayburt
Erzurum
Ahlat
Manisa
Ayasoluk
Birge
SALJUQS OF RUM
Milas
Balat
Konya
Niğde
Beyşehir
Antalya
Karaman
Diyarbekir
Aleppo
Raqqa
Samarra
Tripoli
Damascus
Baghdad
Acre
Safad
Jaffa
Karbala
Jerusalem
Cairo
MAMLUKS
Quseir
al-Qadim
Medina
R. Nile
Red Sea
Mecca
Ta'izz
0
500 miles
0
500
1000 km


N
Aral Sea
Caspian Sea
U Z B E K S
Tashkent
Farghana
Samarqand
Khiva
R. Oxus
Bukhara
Araxes R.
Ardabil
Tabriz
Balkh
Mazar-i Sharif
Mashhad
Qazvin
Tehran
Hamadan
Herat
Kabul
Srinagar
Lahore
Bisutun
Kashan
Isfahan
Na'in
AFAVIDS
Multan
Delhi
Lucknow
Purnea
Kirman
Persepolis
Shiraz
Sikandra
Agra
R. Ganges
R. Indus
Jaipur
Gwalior
Chunar
Ajmir
Allahabad
Sataram
Murshidabad
MUGHALS
Arabian Gulf
Cambay
Burhanpur
Golconda
Hyderabad
Arabian Sea
Bijapur
Mysore
CEYLON
(SRI LANKA)
Gulf of Aden
Indian Ocean



Vienna
HUNGARY
R. Dnieper
R. Danube
CRIMEA
Black Sea
OTTOMANS
Seville
Córdoba
Granada
Meknès
Fez
Marrakesh
Tlemcen
Algiers
Bone
(Annaba)
Tunis
Biskra
Kairouan
Tafilalt
SHARIFS
Mediterranean Sea
Tripoli
Edirne
Istanbul
Bursa
Manisa
Amasya
Tokat
Erevan
Adana
R. Tigris
R. Euphrates
Rhodes
Damascus
Baghdad
Karbala
Najaf
Jerusalem
Cairo
Petra
Sahara Desert
Luxor
Red Sea
Medina
Mecca
R. Nile
0
500 miles
0
500
1000 km
THE ISLAMIC WORLD
1500—1800

الجزء الأول
1250 - 1500م



الفصل الأول
مقدمة

يقدم هذا الكتاب مسحاً للعمران والفنون الإسلامية التي نشأت وتطوّرت على الأراضي الإسلامية الممتدة جغرافياً بين المحيطين الأطلسي والهندي من جهة والسهوب الآسيوأوربية والصحراء الكبرى من جهةٍ أخرى في المدة المحصورة ما بين حملات المغول إبان القرن الثالث عشر وحتى الإستعمار الأوربي مطلع القرن التاسعَ عشر. إن هذا المُؤلَّف يكمّلُ كتاب "الفن والعمران الإسلامي 650 - 1250" للمؤلفين ريتشارد إتنغهاوزن وأوليغ غرابار الصادر عام 1987 من دار بنغوين للنشر ومنسوجٌ على منواله. وعلى الرغم من أنهُ دليلٌ شاملٌ، لكنهُ لا يبحثُ على الاستشراف أو التأويل الثقافي الواسع، على رغم أهميتهما الأزلية، وكُثرٌ الذين جادوا بدراستهما، وقد قدمنا للقارئ المهتم مراجعَ كافيةً ومفيدةً عنهما، وانتهجنا المنهج العام نفسَه في التصنيف التاريخي والجغرافي وفي فصل العمران عن باقي الفنون حتى يكون المؤلفان مكمّلين لبعضهما.

لقد كانت إيران ومعها بلاد الإسلام الشرقية قد بدأت تؤدّي دوراً متعاظماً خلال العصور المبكرة من تاريخ العالم الإسلامي، على الرغم من الشقاق الواسع الذي خلّفتهُ حملات الغزو المغولي التي قضت على الخلافة العباسية وعيّنت خليفةً عميلاً لها على القاهرة حتى العام 1517، في الوقت الذي وصل فيه السلاطنةُ العثمانيّون سدة الخلافة. ومما أفرزتهُ الحملات المغولية تألقَ العالَم الإيرانيّ ليكونَ المركزَ الذي لا يُعلى عليه من الناحية الثقافية والابداعية في العالم الإسلامي قاطبةً، حتى غدت النماذجُ الإيرانية وموضوعاتها المرجع لكل الفنون البصرية بعد العام 1250. ففي العمران، على سبيل المثال، صار التصميمُ الإيراني للمسجد رباعي الإيوانات المطلة على فناء مفتوح الذي عُرفت به تصاميمُ المساجد الإيرانية في القرن الثاني عشر رمزَ الريادة والإبداع حتى وصلَ هذا التصميمُ المغربَ والهند، وانتقل أيضاً الى مصر التي عُرفت بشغفها بالطراز التقليدي ذي الأعمدة رباعي الإيوانات؛ وعلى الرغم من أن العرب عَرَفوا تقاليد فنون الكتاب المُصوّر قبل الحملات المغولية، إلا أنها أصبحَت الوسيلةَ التي يُعلن فيها عن العرّاب المَلَكي في إيران وغيرها من البلاد. وكان الفن الإيراني هو القناة التي تواشجت فيها عناصرُ الزخرفة الصينية مع مخزون الزخرفة الإسلامية الهائل، وعلى الرغم من التقدير العالي الذي حظيت بهِ التصاميمُ الصينيةُ ولاسيما الخزفية منها لدى العالم الإسلامي إلاّ أن عناصر الزخرفة الصينية لم تدخل الورشةَ الزخرفية الإسلامية قبل العام 1250 ثمّ ما لبثت أن احتلت الصدارة بين عناصر الزخرفة العربية. لهذا السبب عمدنا الى إعطاء الفنون الإيرانية الأولوية في دراستنا، وأفردنا لها جلّ القسمين التأريخيين من الكتاب.

تميّز الفكر الفنيّ الإيراني بريادته وتفوقهِ ولقرنين ونصف من الزمان على كل المعاصرين من المحيطين به حتى العام 1500 إذ بزغ نجم إمبراطوريات جديدة، ومنها الدولة العثمانية المتوسطية وإمبراطورية المغول في الهند الشرقية. ومع هذا ظلّت الحضارةُ الإيرانية واللغةُ الفارسية معيارين تُقاس بهما الإنجازات الأخرى قاطبةً. ثمّ ما لبثت اللغة التركية أن حلّتْ تدريجياً محلّ الفارسية كلغة أدبية في البلاط العثماني، وتبع ذلك تراجعُ القيم الفنية الفارسية أمام المد الجارف للفن التركي. وبذا بدأ الفنانون الفرس في منتصف القرن السادس عشر بالهجرة الى البلاط المغولي الهندي حيث احتُضنت بشغف تقاليدُ المخطوطات الإيرانية وفنون الكتاب؛ ومع نهاية القرن سادت تقاليدُ فنون الكتاب المغولية في التزويق والتصوير بلا منازع، على الرغم من بقاء الفارسية لغة الأدب هناك ولقرون.

بهذهِ المرحلة نكون قد انتهينا الى العام 1800 إذ بدأ الوجود الإمبريالي الأوربي يتعاظم على نحوٍ محسوس في مصر والجزائر والهند. وعلى الرغم من أن تركيا وإيران لم تُستعمرا مباشرةً غير أن القرن التاسعَ عشَرَ شهد رواجَ نماذج الصناعة الأوربيةِ على حساب البضاعة المنتجة محلياً إضافة الى تطعيم التصاميم العمرانية المحلية بأُخرى أوربية وبدرجات متفاوتة من الكمال. إن التفاعل الأوربي مع شمال إفريقية والشرق الأوسط قصةٌ لاً تنتهي، فها هو حنبعل (وهو شمال- إفريقية) يصلُ الغربَ بالشرق، فتارةً تجدهُ عابراً جبالَ الألب وأخرى تجدُ صليبياً يغامر في بلاد المشرق. وخلال الحقبة التاريخية التي يتصدّى لها هذا الكتاب حلّ الورق الأوربي محلّ نظيرهِ من الصناعة الوطنية في مصر، بينما راج الخزف الأندلسي في إنكلترا (في عام 1289 كانت لدى اليانور كاستيل، زوجة إدوارد الأول، مجموعةٌ من ستٍّ وخمسين قطعةً من الخزف المطليّ جُلبت لها من ملقة الأندلسية). ولعل أطولَ الحقبات التاريخية التي شهدت تفاعلًا ثقافياً بين الشرق والغرب هي عهد السلطان محمد الثاني العثماني (ما بين 1444-1481، المتوقفة، راجع الفصلين 15 و 16) إذ استضاف في بلاطه الرسامين الإيطاليين والصاغةَ وربما العمرانيين أيضا، بينما كانت للحرير البُرصيّ حظوةٌ في إيطاليا. كما راجت معظم المبادلات التجارية بين أوربا والدول الإسلامية في القرن التاسع عشر، ولكن محدوديةَ المكان وطبيعة التجربة منعانا من الاسترسال في الدراسة والبحث في هذا الأمر، فاقتصرنا على تقديم لمحة مختصرة في هذا الموضوع (الفصل 20). وتحتاج مثل هذه الموضوعات الممتعة إلى المزيد من الدراسة المستقلة والمستفيضة لذا فهي خارج الإطارين الزماني والمكاني لهذا الكتاب.

وقد قُسمَت الحقب قيد الدراسة تقسيماً جغرافياً الى فروع ثانويةٍ بحسب أقاليم الفن الإسلامي المعروفة أصلاً، وهذهِ الفروع هي: إيران وآسياً المركزية، وسوريا ومصر، وشمال إفريقية. مع هذا فإنّ هناك تقسيمات أخرى من الحقبة المبكرة وهي المخصصة لإسبانيا في عصر ما بعد الهزيمة المنكرة في لاس نافاس عام 1212، إذ لم تعد إسبانيا قوةً إسلامية مركزيةً على الرغم من بقاء بلاط الناصريين مركزًا ثقافياً مشرقاً حتى العام 1492. أما شمال إفريقية فقد انعزلاً تدريجياً عن باقي الأراضي الإسلامية المركزية والشرقية بل طوّر لحاله أساليبه الفردية المميزة. وأما صقلية التي انتعشت لبعض الوقت بوصفها مركزاً متألقاً للتنوع في عهد النورمان إبّان القرن الثاني عشر،

فإنها لم تعدْ جزءاً من العالم الإسلامي، على عكس الأناضول التي فتحها المسلمون بعد معركة مانزيكارت (بين السلجوقيين والإمبراطورية البيزنطية) عام 1071، التي ما برحت المركزَ الجديد للفن والثقافة الإسلامية ومنطلقَ امتداد الإسلام نحو البلقان وروسيا الجنوبية. وأمّا الهند التي كان لها وجودٌ إسلامي محدودٌ ومتفرقٌ فقد طورت لنفسها أشكالاً فنية مميزة إبّان تأسيس سَلطنات دلهي في القرن الثالثَ عشر.

وعلى الرغم من التشابه التقريبي في المدّين التاريخي والجغرافي مع الكتاب الأوّل، فإننا رأينا أن عدداً كبيراً من البنايات والمقتنيات التي بقيت صامدةً حتى العصور المتأخرة تحتاج الى الدراسةِ والتوثيق في كتابنا هذا. كما أن غزارة المعلومات اقتضت إجراء تغييرات عدة في المنهج، وعليه لم يعد التنقيب عن الحقبة المتأخرة ضرورياً نظراً لوفرة المصادر الأرشيفية والنصية مثل الأوقاف والمُدوّنات ودفاتر الملاحظات. ثمّ إنّ وفرة الشواهد النصية والعمرانية استلزمت دراسة قسم منها فقط وإهمال القسم الآخر، على أننا قمنا بدراسة بناية بعينها أو أعمالٍ محددة من الحقبة المبكرة كونها تمثل طرازاً فريداً قائماً بذاته. ولم يحصل ذلك في الحقبة المتأخرة حيث وفرتها بأعداد كبيرةٍ ومن النوع نفسه؛ ففي القاهرة، على سبيل المثال، هناك المئات من البنايات الشاهدة على النشاطَ العمراني على المستويات الاجتماعية كافة بعد العام 1250 والآلاف من البنايات مذكورة في النصوص والوثائق القانونية، ويجري الأمر نفسهُ فيما يخص العرض الأخير للأواني الخزفية المزججة التي وصلت من إزنيق التركية، وتضمنت مئات من الأمثلة المأخوذة من المتاحف والمقتنيات الشخصية ناهيكَ عن أعداد لا تُحصى من المربعات الخزفية التي تغطّي المساحات المبنية ذات الصلة والتي بقيت في مواقعها الأصلية.

لقد أتاحت وفرةُ المعلومات والأعداد الكبيرةُ من نتاج الحقبة المتأخرة تقسيمَها الى مجموعات وفق الأسلوب الذي يميزها وبدقة متناهية؛ ومن الممكن غالباً تمييز أساليبَ أقاليمية وأخرى محلية. ففي العمران الإيراني في القرن الخامس عشر، على سبيل المثال، تَستخدمُ بنايات في إيران المركزية أسلوباً مختلفاً تماماً عن مثيلاتها في أقاليم مثل خراسان أو في بلاد ما وراء النهر حيثُ العواصم الكبيرة، أضف الى ذلك تقسيم الأساليب حسب طبيعة العرّاب أو الكفيل أو طبقته الاجتماعية، فمثلاً تختلف نوعية الزرابي المصنوعة للبلاط العثماني عن تلك المصنوعة للسوق. وتعتمد هذه الطريقة في التصنيف على مكان العمل ونوع الوسط الفني. أما فنون الكتاب فقد تمتعت الفارسية منها بشهرة واسعة في الغرب على رغم تركيزها على أساليب الرسم لا الكتابة، وبذا كان الرسامون أكثرَ شهرةً من الخطاطين الذين ذاع سيطهم أكثر في حياتهم. وبالطريقة نفسها كان البحث مستفيضاً في تاريخ الفن الهندي وبفضل ذلك أسهب الباحثون في دراسة البنايات الهندية فوصفوها ودوّنوها، على عكس الإرث الفني في شمال إفريقية الذي يفتقر الى التوثيق حيثُ ظلت الكثير من البنايات مجهولةً للباحث القادم من الخارج.

لكن ما قد يُفاجىء القارئ غيابُ نماذجَ من أنواع بعينها من هذه الدراسة. فما عدا استحالة الإلمام بكل شيء جميل وشهير فإنّ الأولويّة كانت أحياناً لأعمال موثّقة بتاريخ إنجازها وتوقيع فنانها على حساب أمثلة أخرى من الحقبة نفسها أكثر رقياً أو جمالاً أو شهرةً لافتقادها التوثيق. ففي فلك هذه الأعمال المؤرخة والموقّعة تدور تلك التي تفتقر الى التواريخ والأسماء لأنّ تاريخ الفن يُصنعُ منها. غير أن اعتمادَنا على هذه الأعمال ينبغي ألا يُفهمَ خطأً ولا سيما مع ندرة التوثيق نفسه في الحقبة ككل، كما أن تجاهل هذه الحقيقة قد يؤدي الى تضخيم أهمية "الفردية"، وهو مفهوم معاصر غربي بحت. إن المدةَ بُعيد العام 1500 مهمة جداً ولاسيما لإيران والهند وتركيا حيثُ شهدت بروز شخصيات فنية مميزة مثل الرسام الفارسي سلطان محمد والعمراني العثماني سنان.

وعلى الرغم من أن الفنانين غالباً ما يحفرونَ تواقيعَهم على العمل الذي يفتخرون بهِ ويؤرخون تاريخ إنجازه، قد تكون الأعمال ذاتها أُنتجت بتفويضٍ من راعٍ سخي وعالي المقام. وقد انصبَّ اهتمامُنا على الأعمال المنجزة بطلب من البلاط، وأهملنا تلك التي أُنتجت لمختلف الطبقات الاجتماعية. ونكاد نزعُمُ أن عرّابي الأعمال الفنية بين الأعوام 1250 و 1800 كانوا من قاماتِ البلاط، تحديداً ومصادرَ إلهام لروائع قلّدتها باقي طبقات المجتمع الأخرى لذا استخدمنا أسماء تعريفيةً وصفيةً لها مثل التيموري، والمملوكي، والمغولي للإشارة الى الروائع التي ظهرت خلال مدة حكم الراعي أو العرّاب؛ مع هذا فليس كل ما ظهر من أعمال في إيران خلال القرن الخامس عشر أو في آسيا الصغرى يمكن أن يكونَ مرتبطاً ارتباطاً مباشرًا أو غير مباشر بالسلالة الحاكمة، فمثلاً الكثير مما يوصفُ بالفن التيموري لم يكن مرتبطاً بالمنحدرين من سلالة تيمورلنك.

ولا يخفى على المختصين في الفنّ الإسلامي تناولُنا في هذا الكتاب والكتاب الذي سبقه أعمالاً تُصنَّف في خانة "الزخرف" أو "الفنون الثانوية"؛ إذ إنّ ما يميز تقاليد الفن الإسلامي عن مثيله الغربي هو تحويلة الأواني المطبخية مثلاً إلى تُحَف فنية في نظر الغرب تندرج تحت عنوان "الفنون الثانوية". ولا يختلف اثنان حول أهميةِ العمران في الغرب والشرق على حدّ سواء، بيدَ أننا تطرقنا أيضاً الى الأعمال الخزفية والمشغولات المعدنية والمنسوجات، ناهيكَ عن بعض أعمال النحت والحفر على الخشب والرسم التمثيلي أو التشخيصي الذي كان جزءاً من فنون الكتاب. ومن السهل العثور على المرادف الحضاري لرائعة نظامي "خمسة" أو "القصائد الخمس" (الصورة 213) التي نُفّذت برعاية الشاه طهماسب في الكتاب الفرنسي المعروف بـ "كتاب الساعات للدوق بيري" ومن السهل على المهتم الغربيّ استيعابها. ولكن من الصعب عليه أن يدرك أنّ أعمالاً مثل الطبَق الخزفي الأبيض والأزرق (الصورة295) والصحن المرصّع بالنحاس (الصورة 129) المنتج برعاية الناصر محمد، وزربية البستان (الصورة220) مرادفة للرسوم والنحوتات التي تحتلّ الصدارة في التاريخ الفنّي الأوروبي.

ولا يختلف اثنان على القيمة الجمالية للأعمال المختارة في هذا الكتاب، لكننا وضعنا كلاً منها في سياقها التاريخيّ والحضاريّ ولا سيما أن بعضَها يشي بنفوذ عرّابها وسلطته. فلم تقتصر مثلاً أهميةُ أعمال المهندس العمراني سنان التي نفّذها برعاية البلاط العثماني على روعة تصاميمها، بل أشارت مناراتها وقبابُها على بأس السلاطين العثمانيّين وقوتهم. ولم تكن مخطوطة رشيد الدين المصوّرة "جامع التواريخ" باذخة التزويق وحسب (الصور33،34) بل اتّخذت وسيلةً لتسويغ هيمنة المغول على إيران. وكذا لم تكن الآنية المعدنية المطعّمة (الصورة126) لتزينَ موائدَ بلاط المماليك واحتفالاتهم وحسب وإنّما للتعبير عن العلاقة بين السلطان وحاشيته.

ودأبتِ المنشآت العمرانية الإسلامية للحقبة المتأخرة على محاكاة أنواع فنون الحقبةِ المبكرة وأشكالها وموتيفاتها والنسج على منوالها وابتداع كل جديد منها؛ فالمجلد الأول درَسَ مراحلَ تطورها وشرحَ أنواعَها ومنها على وجهِ الخصوص المساجد والمدارس الدينية والمنابر والمحاريب والمُقرنَصات، فعلى سبيل المثال لا الحصر لم يكن المسجد الكبير ذو القُبة المنفردة معروفاً في الحقب المبكرة، غيرَ أنهُ أصبح الصفة المميزة

للعمران العثماني بل الصورة النمطية لأيّ مسجد؛ فضلاً عن الجص المنحوت والبلاط ولبنات الآجر المزجج التي عُرفت قبل العام 1250 بكثير جنباً الى جنب مع تقنية الحبل الجافّ cuerda seca الشهيرة. وبقيت الأشكال الهندسية والأرابيسك والنقوش موضوعاتٍ مفضلةً في الفن الإسلامي ولعقود على الرغم من الدور المهم الذي أدّتْه الزخرفة الصينية.

وفي العصور اللاحقة ظلت هذه الأشكال والتقنيات والموتيفات سائدةً، وجرى عليها التطوير والتعديل والدمج اعتماداً على ما استجدّ من أغراض وأساليب وبناء وإعمار، فمثلاً مسجد الجمعة في أصفهان، الذي نُسج على منواله جيلٌ كاملٌ من المساجد في إيران في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، تعرّض لعمليات زخرفة متكررة وفق الذوق السائد في كل عصر من الحقبة المتأخرة. وحتى مخطوطات القرآن الكريم بريشة الخطاط الشهير ياقوت المستعصمي تعرّضت لإعادة الزخرفة في مختلف العهود الصفوية والعثمانية، وكذلك حال مخطوطات أخرى أدبية وتاريخية بقيت شهيرةً على مر العصور. وقد أُدخلتِ المراقدُ كصروح العمرانية حتى صارت الأضرحةُ من بين مجاميع الصروح العمرانية وملحقاتها من المؤسساتِ الخيرية والتعليمية والحدائق، ومن أشهرها مرقدا حسن في القاهرة (الصور108-106) وتاج محل (الصور351-349)، أمّا المسجد الأزرق (الصور68-67) في تبريز فقد غدا متحفاً فريداً لتقنيات الخزف المعاصرة لاحتوائه على أمثلة عدة من الفسيفساء والآجر الخزفي بالطلاء المعدني والمزجج والمطليّ بالصبغة تحت التزجيج والمنضّد في شبكة متلألئة تغلّفُ البناءَ بأكمله. وعلى جميع الوسائط شهدت الموتيفات التي كانت بسيطة في الأصل تراكم طبقات متزايدة فوقها، سواء كانت نصوصاً مكتوبة بالخط النسخي على خلفيات الأرابيسك (الصورة 12) أو شبكات متعانقة من الزخرف النباتي (الصورة 219).

إن أكثر ما يميّز الفن الإسلامي استخدام الألوان بغزارة في الكسوات اللامعة حول البناء أو في الحفر أو الترصيع بالفضة أو الذهب أو القار في المشغولات المعدنية. إنّ طبيعة الأدلة المتبقية، ناهيك عن اقتصاديات النشر، أدّت في كثير من الأحيان إلى تمييز غير صائب بين حقبة مبكرة بالأبيض والأسود تبعتها حقبة بالألوان أو تكنيكولور. وهذا غير صحيح قطعًا لأن بنايات الحقب المبكرة كانت في كثير من الأحيان مزيّنةً بالفسيفساء أو مطليةً وكذا كان الخزفُ المعاصر برّاقاً. بيدَ أن عمارةَ الحقب المتأخرة كانت أكثر نضجاً وتأنياً في استخدام الألوان وتدرّجاتها وامتداداتها. ويمكن ملاحظة ذلك في بنايةٍ بعينها كمسجد الجمعة في أصفهان حيثُ استُخدم أقل قدرٍ ممكن من التلوين ممّا من شأنه أن يُبرز البنية الهيكلية، على عكس الإضافات العائدة للقرنين الخامس عشر والسادس عشر التي استخدمت تشكيلة لونية شديدة الثراء من شأنها أن تخفي البناية التي تطليها. ويمكن مشاهدة تعقيدً أكبر في الكُتُب المزينة بالرسوم: ففي الزينة المبكّرة كانت الألوان تُستخدم عشوائيًا، لكن الزينة في الحقبة المتأخرة لجأت إلى تشكيلة لونية أكثر نضجاًوتأنياً وتأنّي من شأنها أن تقود العين خلال الصورة. وبذلكَ تكون الألوان ودرجاتها عنصراً مهماً وأساساً لفهم فن العصر، ونحنُ ممتنون للناشر الذي نقلَها بدرجة فائقة من الدقة والأمانة.

أمّا ما يميز فنون العصورِ المتأخرة فهو تبادل الأفكار والأشكال والتصاميم بين الفنون المختلفة، فاستخدام الزهور والأوراق النباتية لتزيين ثوب القفطان (الصورة301) أو الصحن الخزفي (الصورة302) أو الزربية (الصورة311) أو لتأطير مخطوطة المصحف الشريف (الصورة29) الذي قد يكون أنجزه الفنّان عينه، أو في التصميم الداخلي للبناية (الصورة6) أمثلة حيةٌ على ذلكَ التلاقح بين الفنون الذي أتاحتهُ وفرةُ المواد الناقلة مثل المنسوجات، ويسّره توافر الورق في الحقب المتأخرة. وقد عرَف العالمُ الإسلامي الورق منذ منتصف القرن الثامن وكان وراء انتشارهِ في الغرب، وبقيت تكلفتُهُ مرتفعةً نسبياً حتى عهد ما بعد الحمَلات المغولية. وفي القرن الرابع عشر أصبحَ حجمُ الورقة كبيراً جداً (كما هو حجم الورقة المصنّعة في بغداد التي حدّدَها رشيد الدين يومئذ) ما زادَ في ضخامة حجم الكتاب الواحد وقتها وأتاح استخدام الصور البيانية المفصّلة.

ولا عجبَ أنّ أولَ المخططات العمرانية الحقيقية والرسومات في العالم الإسلامي ظهرت في هذا العصر. في الحقبة المبكرة كان تخليد نماذج وتصاميم بعينها يعتمد على التجربة الشخصية والذاكرة البصرية، لكن انتشار المخططات انطلاقًا من مصدر مركزي سمح في الحقبة المتأخرة بابتكار أساليب عمرانية متباينة تنتمي لكلّ سلالة على حدة. فعلى سبيل المثال يتميز العمران العباسي بأساليبه الزخرفية المتمثلة بقصور سامراء التي ظهرت في القرن التاسع في العراق وانتشرت من العاصمة الى مراكزَ إقليمية مثل القاهرة ونايين وبلخ. ويُلاحظُ تطابقُ المبادئ التنظيمية والمواد الأولية والأساليب وتماثلها ولكن مع ندرة تكرار الموتيفات نفسها. وعلى عكس ذلك أتاحت الرسوم العمرانية ولغتها التمثيلية نسقاً واحداً فوق مساحة واسعة من مناطق كانت مجهولة (بل غير ممكنة) سابقاً؛ لذا لم يكن ضرورياً للمهندس سنان الإشراف المباشر على بناء مسجد السليمانية في دمشق (الصورة278)، فقد تمكن من تصميم البناية عن بعد وهو في ورشته في إسطنبول ومطمئناً للتنفيذ على الأرض، على الرغم من الحاجة لبعض التفاصيل الأخرى مثل ارتفاع البناية ومواد البناء التي أُنجزت على المكان عينة. وبالطريقة نفسها أصدرت المشاغلُ الملكية التيمورية والعثمانية، على العكس من الورش الملَكية للحقب المبكرة، رسوماً توضيحيةً لتصاميمَ وزخارفَ وأشكال بألوانٍ مختلفة لاستخدامها في العاصمة وفي الخارج مراجعَ للنسج على منوالِها أو لاستيحاءِ فنونها في تغليف الكتب بالجلد الطبيعي أو النقش على البَلاط المصقول أو في نسج زربية كبيرة، أو باستخدام التثقيب والفحم لرسم التصميم العمراني على وجهي الورقة، غير أن الحقب المتأخرة شهدت الفصل بين الوسط الفني وطبيعة الزخرفة أو التزويق المراد تنفيذُهُ.

ومما يميزُ الكثيرَ من الأعمال المدروسة في هذا الكتاب أيضاً هي روعة تقنيات اللمسات الأخيرة. ومع الإقرار بروعة أعمال الحقبة الفترة المبكرة مثل فسيفساء قبة الصخرة أو التحف العاجية القرطبية، إلّا أن روائع الحقب اللاحقة أكثر براعةً من الناحية التقنية. فالزربية الحريرية الصفوية (الصورة215)، مثلاً، يحتوي على أكثر من 125 عقدة لكل سنتيميتر مربع، أما حجر الصّلد التيموري (الصورة89) والمغولي المنحوتين (الصورة377) فعُرفا بكمال لا نكاد نجد له نظيرًا. وكذلكَ كتب القرنين الخامس عشر والسادس عشر الفارسية التي حَوت أعمالاً تفوقت في دقّتها على أي عملٍ آخـر ويعـود ذلك إلى ثراء العـرّابين

مثل الخلفاء العباسيين، كما أن توخي الدقة والنوعيةَ الفاخرة في اللمسات الأخيرة تمثل ذوقاً رفيعاً وانتصاراً ساحقاً للحضارة المُترَفة على الماضي البدوي، وكما قال المؤرخ والفيلسوف العظيم ابن خلدون في القرن الرابع عشر:

"ثم إن الصنائع والعلوم إنما هي للإنسان من حيث فكره الذي يتميز به عن الحيوانات ... و القوت له من حيث الحيوانية و الغذائية... مُقدم لضرورته على العلوم و الصنائع و هي متأخرة عن الضروري. و على مقدار عمران البلد تكون جودة الصنائع للتأنق فيها واستجادة ما يطلب منها بحيث تتوفر دواعي الترف و الثروة."

الفصل الثاني

العمران في إيران وآسيا الوسطى في عهد الإلخانيين وخَلَفهم

في خريف سنة 1253 أوفَدَ الخان العظيم مونكا، وهو حفيد جنكيز خان والحاكم المغولي الأعلى في الصين، أخاهُ هولاكو خان على رأس جيش لملاقاة الإسماعيليين في شمالي إيران والخليفة العباسيّ في بغداد. اجتاح هولاكو وسطَ إيران بلمح البصر مكتسحاً كلّ من يرفضُ الاستسلام، ووصلَ الى بغداد، واستولى عليها في العام 1258، وهو العام الذي بدأ فيه رسمياً عصرُ الإلخانيين في بلاد فارس، وغدت تابعةً لإمبراطور الصين العظيم. لقد درَج هولاكو ومن خَلَفَهُ من الإلخانيين على الأسلوب البدوي في العيش الذي اعتادوا عليه في سهوبهم، فهاهم يسبتون في وادي الرافدين الدافئ شتاءً، ويصطافون على المروج الخضر لشمال-غربي إيران صيفاً، لذلكَ لم يتركوا أي أثرٍ عمرانيّ يُذكر في النصف الثاني من القرن الثالث عشر سوى النزر اليسير الذي تميّزَ بالطابع العلماني. وبسطوا سيطرتَهم على أراضٍ واسعة امتدت من الأكسوس (في أزبكستان) حتى البحر المتوسط، ومن القوقاز الى المحيط الهنديّ والمناطق المعروفة حالياً بغربيّ أفغانستانَ فضلاً عن إيرانَ وروسيا الجنوبية وشرقي تركيا والعراق. ولم تُبقِ الحمَلاتُ والزلازلُ والغزو المتلاحق لبغدادَ وتبريزَ وماراكا وسلطانية من العمائرِ فيها إلاّ القليل بحيث يصعبُ توصيفُ البنية العمرانية لأيّ منها استنادًا لما بقيَ من نصوص أو أخبار، على عكس ما صمَدَ من مبانٍ عجيبةٍ في وسط إيرانَ وغربها التي بقيت شاهدةً على عرّابة الفنّ العمراني في حقبةِ الإلخانيين.

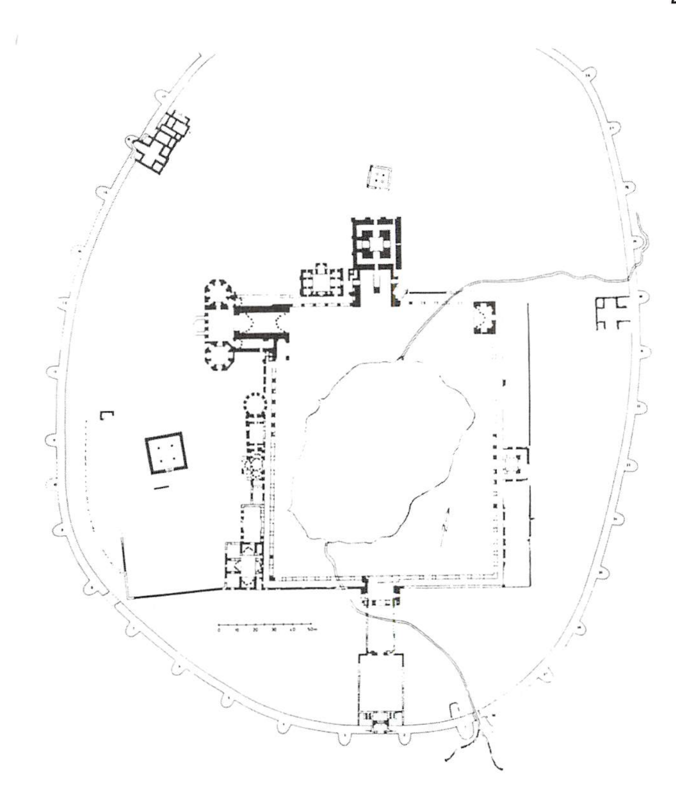
لقد ورِثَ الإلخانيّون مخزوناً من أساليب البناء الإيرانية فضلاً عن الأشكال العمرانية وتقنياتها المعروفة من الحقب السالفة، فقد أضحى التصميمُ الكلاسيكيّ للمسجد الجامع ذي الفناء الواحد وأربعة أواوين وفضاء مقببٍ موجّه نحو القبلة نموذجاً يُحتذى في تشييد المعابد الدينية والبنايات الدنيوية كافةً مثل المدارس والتكيات (الخانقات) والخانات (الفنادق). أمّا القبور فقد شُيّدَت لها المنارات أو الأضرحة المربعة الشكل أو المضلّعة المحاطة بسُرادق، وضمّ معجم التصاميم الدارجة للمراقد مصطلحات مثل الأواوين والقباب والحنيات الركنية (squinch) والمنارات مجتمعةً بطريقةٍ فريدة. وكان الارتفاعُ النموذجيّ لفضاء القبة، على سبيل المثال، ثلاثيّ الأجزاء، إذ تستحيل النهاية العليا للغرفة إلى حنيات ركنية تستوعبُ الفراغَ الحاصلَ بين الغرفة المضلّعة أو المربّعة والقاعدة الدائرية للقبة. أما الواجهةُ الرئيسة فكانت تُبنى على شكل مدخلٍ أو بهو أو بوابة عالية (بالفارسية البشطاق) مكوّنة من قوس في إطار مستطيل الشكل كأنّه إيوان. واستُخدمَتِ المنارات وسيلةً للتأطير لتكتنفَ الواجهة أو الإيوان، كما شاعَ استخدامُ لبنات الآجر المصنوع من الطينِ النضيج عالي الجودة مادةً أساسيةً في البناء وكمادةٍ للزينة تُشكّلُ مجاميعٌ منها في أنماط زخرفية، على أن الكسواتِ الجصية والآجر المزجج والخام استخدمت ا أيضاً لإضفاء لمسات فنية على السطوح.

كما شهد هذا العصر تغيُّراً ملحوظاً في القاموس العمراني بسبب الولع بالبناء العموديّ، فقد شُيّدت مجمّعاتٌ مُلحقةٌ بمراقدَ تُبنى لعرّاب أو شخصية مقدّسة أو مهمة. وكان معظمُها عشوائياً أول الأمر وأصبحَ الإسرافُ في زخرفة البوابات العالية وسيلةً للفت الأنظار إلى واجهةِ المبنى. كما تغيّرَ حجمُ الغرف التي أصبحت أكثرَ ارتفاعاً والأقواس أكثر تدبُّباً والمنارات أكثر نحافةً. وقد رافق الذوق الجديد للنمو العمودي في العمران إحساسٌ مرهَفٌ بالشكل كما هو بائن في البوابات العالية والمنارات الثنائية الشاهقة. وبقي الطابوقُ النضيج أهمّ مادةٍ للبناء مع التفننِ في أشكاله وسطوحِه. وحظي التلوين بالاهتمام الأكبر: إذ تمت إضافة لبنات الآجر المزجج الى السطوح الخارجية للمباني، وزُيّنت السطوحُ الداخلية بكسواتِ الآجر والجص الملوّن المنحوت، بينما لم تعدْ وحداتُ المُقرنَصات من عناصر البناء المصنوعة من لبنات الآجر، إنّما صُنعت الزخرفيةُ منها من الجص، وجُعلت متدلّيةً من الأقواس والجدران.

العمران في عهد الإلخانيين

بعد اجتياحهم بغدادَ مباشرةً عمدَ الحكام الإلخانيّون الى بناء مرصَدٍ ضخم في عاصمتهم الصيفية في ماراكا شمال-غربي إيران، وقد اختاروا تلاً يبعدُ خمسةَ مترٍ شمال المدينة مكاناً لهُ مطلع سنة 1259. وقد كشفت الحفريات عن ست عشرة وحدة تضمُّ مساحةً رُبعيةً قطرُها خمسةٌ وأربعون متراً، فضلاً عن معملٍ للأدوات المعدنية لصناعة الآلات الفلكية، وخمسةَ منارات دائرية وبضع بنايات كبيرة. إن ضخامةَ الموقع ونوعية المواد المكتشفة-ومنها الحجر ولبنات الآجر النضيج والبلاط المزجج والمصقول-دلّت على أهمية علمَي الفلك والتنجيم لدى المغول الشامانيين.

لقد استخدم الإلخانيّون إبانَ حكمهم في إيران مواد بسيطةً قابلة للتفسخ مثلَ شعر الحصان واللّبادي في صنع خيامهم، أمّا الشاهد الوحيد على عمران القصور لديهم فهو القصر الصيفي الذي شيّدَهُ عَبَقى خان سنة 1275 وأكملَ بناءَهُ ابنهُ أركون خان بعد عقد من الزمان (الصورة رقم1)، وهو شامخٌ الآن في أذربيجانَ جنوب-شرقي بحيرة أرميا ويُعرَف بتختِ سليمان وهو مقام على أطلال مزار شيز الساساني، ويتألف من فناء واسع مساحتهُ 125X150 متراً ووجهتهُ شمال-جنوب ويضمّ بحيرة صناعية ومحاط بأروقة وأربعةِ أواوين. ويُوجدُ خلف الإيوان الشماليّ فضاءٌ مقبب كان معبدَ النار الساسانيّ، وربما استخدمَ أيضاً لاستقبال زوار عَبَقى خان. وخلف الإيوان الغربي هناكَ قاعةٌ تتوسّطُ جوسقين مُثمّني الشكل، استخدمت هذه القاعةُ غرفةً لعرش خسرو خان، وأصبحت فيما بعد مقرّ العاهل الإلخانيّ. أمّا القطع الجصية التي وُجدت قرب الموقع فتدلُّ على أن الجوسقَ المثمّنَ الجنوبيّ كان مغطىً بقنطرة مقرنَصة مكوّنة من وحدات جصية متعددة. كما كشفت التنقيباتُ عن لوحة تخطيطِ جصية يبلغُ طولُ أحد جوانبها الخمسين سنتيمتراً. ويمثّلُ المخطط ربعَ القبة، ويبدو أنها استخدمت مُرشداً للعمالة في إعادة تجميع القطع المنحوتة وتركيبها. وهذه القطعة فريدةٌ من نوعها لأنها من أقدم البراهين على استخدام الخرائط العمرانيّة في العالم الاسلامي. وتبرهنُ المصادر التاريخية على إرسالها من العاصمة إلى باقي الأقاليم. أمّا الجدران العليا للجوسق المثمّن الشمالي فقد كُسيَت على نحو بديع بالدادو، وأمّا المتران الأخيران من الأسفل فقد زيّنتهما قطعُ البلاط النجمية منها والصليبية الشكل المطلية بإسراف باللازورد (بطريقة تُعرف بالفارسية بـ"اللاجفردينا") (راجع الفصل الثالث، الصورة



1. مخطط موقع تخت سليمان (1275)

بين العامين 1295 و1335.

إنّ جُلّ ما ترك عصرُ غازان خان هو ضريحهُ وملحقاته في ضاحيةٍ غرب تبريزَ، وقد اتّبعَ الإلخانيّون الأوائل طقوسَ المغول في طمسِ معالم القبور، لكنّ غازان خان تبنّى طقوسَ إيرانَ الإسلاميةَ وأوعزَ ببناء مؤسسة خيرية حولَ مرقده "الشاهق" فضلاً عن مجمّع ضمّ مستشفى، ومكتبةً، ومرصدًا، ونافورةً، وتكية، وأكاديميةَ الفلسفة، ودارًا للضيافةِ، ومدرستين لمذهبي الشافعية والحنفية. ولم يبقَ من أطلال الصرح سوى الفتات من لبنات الآجر والبلاط، بيدَ أن النصوصَ تُفيد بأنهُ كان يتكون من اثني عشرَ طابقًا ومنها القبو والنصب التذكاريّ والقبة. وقد حذا رشيد الدين حذوَ مليكِه، فبنى لنفسه مرقدًا في ضاحيةٍ شرقيةٍ من تبريز، لكنهُ اختفى أيضًا، ولم يبقَ منهُ سوى عملٍ وقفيّ يُعينُ على إعادة إعمارهِ وتخيُّلِ ملحقاته وخدماته ومقتنياته الأخرى. ووُجد خلفَ جدرانٍ قوية وبوابة شاهقة يضمّ هياكل أربعة وهي تكيةٌ ومستشفى وضريح فضلاً عن مسجدٍ صيفيٍّ وآخَرَ شتويّ، كما وُجدَ أمرٌ بتفويض القيّم على الوقف بالنقل السنويّ لنُسخٍ من المصحف ومجموعات الحديث النبوي ونسخ من كتابات رشيد الدين الفارسية والعربية وتوزيعها على أقاليم الإمبراطورية (راجع الفصل الثالث). وقد كشفت التنقيباتُ أيضًا عن بقايا البلاط المزجج بالأزرق الفاتح والغامق تُشبهُ تمامًا تلكَ الموجودةَ في مجمّع مرقد غازان خان.

تتجسّدُ عظمةُ العمران الإلخاني في فخامة مرقد السلطان الجيتو في سلطانية. وقد اختار أركون خان هذا المكان الواقع على بعد 120 كم شمال-غربيّ قزوين على الطريق المؤدّيةِ الى تبريز ليكون منتجعهُ الصيفيّ، لكنّ الجيتو حوّلهُ الى عاصمة للإمبراطورية. وكبقية بنايات المدن الإيرانية، للبناء قلعةٌ داخلية وجدارٌ خارجيّ وأسوار يبلغُ طولُها

2. بلاطة إفريز ذات بريق معدني، عرضها 33 سنتيمتر، ربما من تخت سليمان (1275) ويظهرُ فيها الملك الساساني بهرام كور من متحف المتروبوليتان في نيويورك.



رقم 24). وتعلو هذه الكسوةَ طُنفٌ (إفريز) من الآجر المربع الشكل طولُ ضلع كل قطعة ثلاثٌ وخمسونَ سنتيمتراً، وتُصوّرُ طائرَ العنقاء والتنينَ من بين موضوعاتها الأسطورية، وتعلو الجدرانَ مجموعةٌ عريضةٌ من الجص الملوّن، ويُمكنُ القول إنّ الإسراف في الزخرفة العمرانية، كاستخدام الرخام والبريقِ والقبّة المقرنصة وغيرها، يُشيرُ الى ولع سلاطين المغول بالبذخ على قصورهم (الصورة رقم 2). وكثيرة هي الدلائل على تعمُّدهم الارتباط بأسلافِهم من ملوك السلالة الجاهلية الإيرانية؛ ومنها اختيارهم المكان، لاعتقادهم أنها مكان تتويج الأباطرة الساسانيين، فضلاً عن طريقة البناء والزخرفة النوعية وبعض الاقتباسات من ملحمة الشاعر الفارسيّ فردوسي "الشهنامه" وموضوعاتها الفارسية الوطنية المعروفة التي خطّها في العام 1010، وكان محتفىً بهِ في بلاط محمد غزنا.

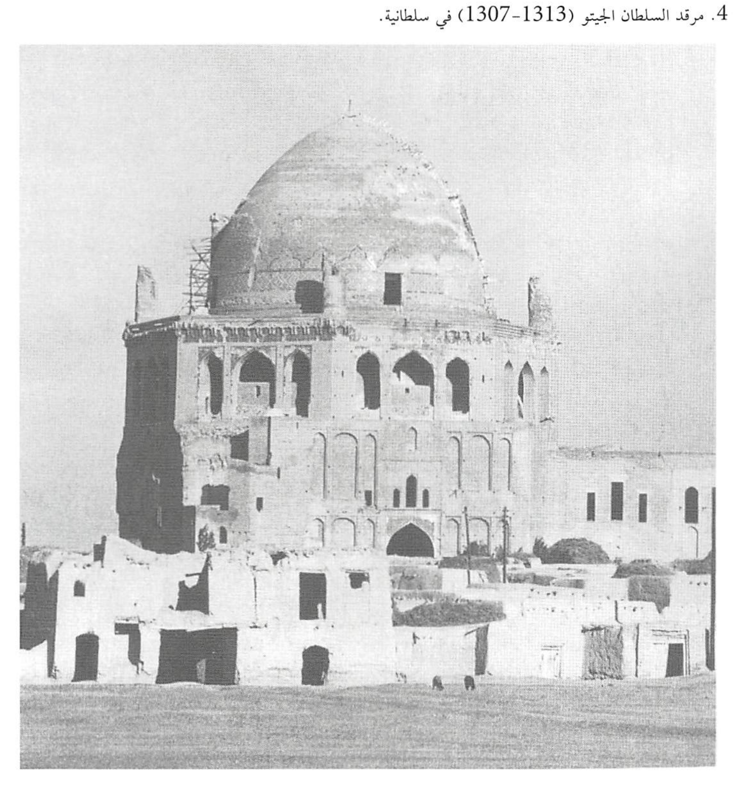
لقد كان ارتقاء غازان خان العرش سنة 1295 نقطةَ تحولٍ في المجتمع الإلخاني وفي كفالة العمائر على حدٍ سواء؛ إذ انشقّ عن خان الصين العظيم وبالتالي عجّلَ قبولَ ثقافة الترف الفارسية على بداوة المغول؛ واهتدى الى الإسلام وسمّى نفسهُ محمداً، وقامَ ورئيسُ وزرائهِ رشيد الدين (المتوفى 1318) بأكبر حركة إصلاح لإنعاش الاقتصاد وتأسيس ميزانية خاصة بالإنفاق على العمران ولاسيما المباني الدينية. كما أمر بتشييد الخانات على طول طرق التجارة الرئيسة والحمّامات العامّة في كل مدينة، وخصّصَ ريعَها لدعم البنايات التي أخذَها على عاتقهِ. وقد استمر تأثيرُ حملة غازان الإصلاحية حتى عهد أخيهِ الجيتو (الذي حكم بين 1316-1304) وعهد ابن أخيهِ أبو سعيد (الذي حكم بين 1335-1317) وهكذا ينحصرُ تاريخ العمران الإلخاني الديني

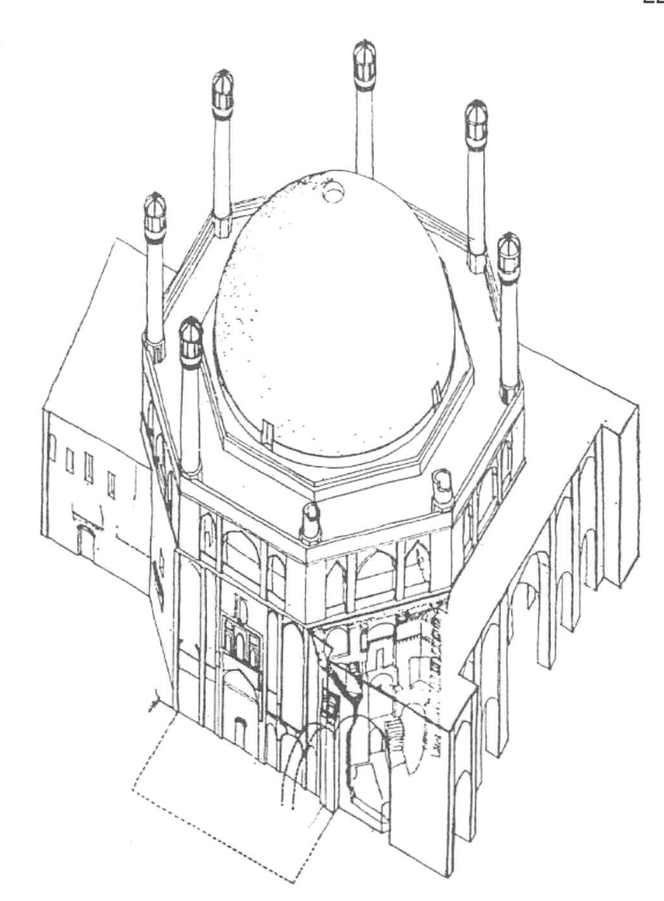
3. منظر من مدينة سلطانية من عمل الفنان ناصوح المطرقجي، لوحة "بيان المنازل" (1578-1573)، إسطنبول، المكتبة الجامعة

ثلاثين ألفَ قدم. وأما القلعة الداخلية فمحميةٌ بخندق مائيّ وست عشرة منارةً دائريةً وبوابةً مزوّدة بجدارٍ ذي شواكل (machicolated) تكفي لعدوِ أربعةِ فرسانٍ معاً. وهذا المخطط هو الأقدم للموقع (الصورة رقم 3) كما صوّرَهُ نَصوح المطرقجي بين العامين 1538-1537 في سجلّه عن حمَلات السلطان سليمان في العراق وإيران، وكان أكبرَ صرحٍ ضمن القلعة مرقدُ السلطان وملحقاتهُ، وهي مسجد ومدرسة وتكية ومستشفى ودار ضيافة وغيرها من البنايات.

ولم يبقَ من مباني سلطانية سوى مجمّع مرقد الجيتو (الصورة4)، وهو بناء فخم مثمّن يبلغُ قطرُهُ ثمانيةً وثلاثين متراً (الصورة رقم 5) ومتجه على وفق جهات البوصلة. وأوّل ما يُلاحظُ في البناية بروز سورها الشماليّ الذي يلتقي الجدرانَ الجانبيةَ مكوّناً مقصورات مثلثة الشكل تضم سلالمَ تؤدي الى الطوابق العليا. وإلى الجنوب هناكَ قاعة مستطيلة بمساحة 15X20 متراً ملحقة بالفضاء المثمّن المركزيّ وقطرُهُ خمسةٌ وعشرون متراً، وتعلوهُ قبةٌ بارتفاع خمسين متراً محاطة بحلقة من ثماني منارات. أمّا الجزء الداخليّ من القاعة المثمّنة، فيوجد فيه ثمانية مخارج مقوّسة مع شُرفاتها، تعلوها من الخارج حلقةٌ من أروقة تطلُّ على العراء المحيط، وتنقل المنظر من الجدران المسطحة (التي ربما كانت متاخمة لهياكلَ أخرى جانبية) الى القبةِ الأثيرية المزججة بالأزرق، وتُكمّلُ قناطرُ الرواق الجزءَ المحتجب المتكوّن من الفراغات المتداخلة مع بعضها البعض (الشكل رقم 7). وتعرضُ القناطرُ الأربعَ والعشرون مجموعةً متنوعةً من الأشكال

4. مرقد السلطان الجيتو (1313-1307) في سلطانية.





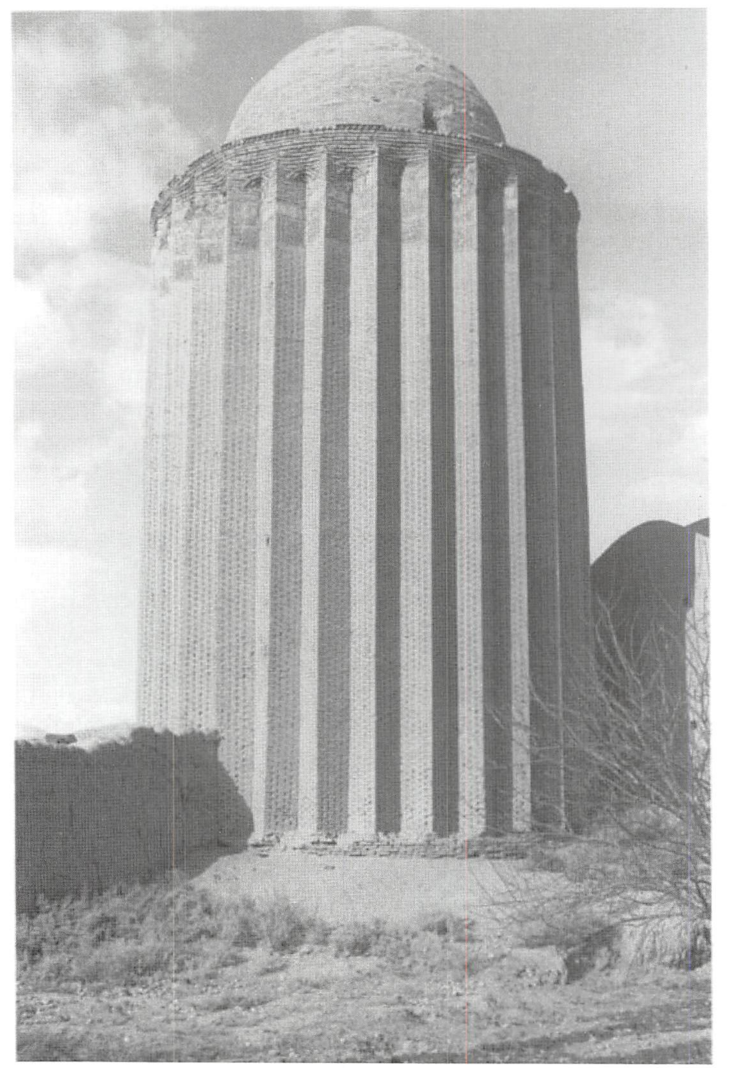
5. خريطة محورية لضريح الجيتو في سلطانية.

الجصية وموتيفاتها المنحوتة والملونة بالأحمر والأصفر والأخضر والأبيض. ويمكن ملاحظة الكثير من ألواح الشرائط التي تُشبهُ الى حدّ كبير نظامَ تزويق المخطوطات المعاصر، ما يعني استخدامَ الإلخانيين لمصممين قدّموا نماذجَهم لكلا الفنين: تزويق المخطوطات والفن العمراني. إن الجزء الداخلي الشاهق هو أكثرُ ما يُدهشُ الزائرَ بعد دخولهِ إليها من قاعة العرش الخارجية الفخمة، ويعدّ واحداً من أضخم الفضاءات المتواصلة في العصور الوسطى، ويمتازُ بدقته المتناهية وسعتِهِ اللتين تشهدان على تمكّن المصمم وقدرتِه على تنفيذ أوامر السلطان في البذخ على العمران وإرضاء ذوقه الرفيع.

أمّا الجزء الداخلي من ضريح الجيتو فقد زُخرِفَ على مرحلتين متتاليتين: الأولى باستخدام لبنات الآجر والبلاط، والثانية بالرسم عليها بالجص الملوّن. وقد جذبت المرحلةُ الثانية الكثيرَ من التأمّل والتأويل، ففي البَداية اعتقدَ الدارسون أن الصّفويين هم من قام بإعادة زخرفتها، من ثمّ ربطوا ذلكَ بتحوُّل السلطان الجيتو الى التشيُّع وبالحكاية غير الموثوقة عن رغبته في نقل جثمان الإمام عليّ وابنه الحسين، شهيدي الشيعة، من العراق. بيدَ أنّ الكتابةَ الموجودةَ على الضريح تُحدّدُ أقطاباً تاريخيةً ثلاثةً، وهيَ أن الزخرفةَ الخارجيةَ أُنجزت سنة 1310، وأن الزخرفةَ على لبنات الآجر والبلاط الداخلية في العام 1313 عندما جرى الاحتفال المزدوج بإصدار المسكوكات النحاسية التذكارية وأخيراً بأمر إعادة الزخرفة في الأعوام الثلاثة التالية، قبيلَ وفاة السلطان في الشهر الأخير من سنة 1316. غير أن ذلكَ لم يرتبطْ لا بالتغيير في الذوق ولا بدرجة التقوى، إنما كان من أجلِ الاحتفاء بالسلطان الجيتو معترَفاً بهِ حاميَ المدن المقدّسة في الجزيرة العربية لبعضِ الوقت.

ولم يكتفِ السّلاطين الإلخانيّون ووزراؤهم بتشييد المؤسساتِ الخيريةِ الملحقةِ بمراقدهم، وإنما بنوا صروحاً لمراقد شيوخ الصوفية وشخصياتٍ تاريخيةٍ مهمة. ففي شماليّ إيران اهتمّ الإلخانيّون بقبر بايزيد البسطاميّ المتصوّف المسلم الشهير (المتوفّى سنة 874 أو 877)، وأغدقوا على قبرهِ الزينةَ الفاخرةَ والجصَّ المنحوت الملوّن وأضافوا إليهِ منارةً مدعّمةً (الصورة رقم 6)، أهديَت لنجلِ الجيتو الرضيع. وبلغَ قطرُ المنارةِ من الداخل ستةَ أمتارٍ وزُوّدت بخمسٍ وعشرين دعامةٍ معدنية أسهمت أطوالُها في جعل المنارة أكثرَ طولاً من طولها الحقيقيّ (فقد كان طولُها الحقيقيّ 13.58 متراً فقط من القاعدة وحتى الطُّنُف أو الإفريز). ولإيران إرثٌ غنيّ من منارات القبور، إلا أنّ اختيارَ مكان المنارة مرقداً للبسطاميّ كانَ ابتكاراً فريداً. فالقبر كان يطلُّ شاخصاً خلف جدران قبلة المسجد الجامع ما جعلَهُ في مرمى الصلواتِ، وهو ابتكارٌ عُرفت بهِ أيضا العمارةُ المملوكيةُ المعاصرة لهُ (راجع الفصل لسادس). وعلى الرغم من كون السلطان العرّابَ الرئيس لمثلِ هذا العمائر، إلاّ أن من هم في مرتبةٍ أدنى تبرّعوا بأشياءَ أخرى مثل الشمعدانات كالتي جادَ بها على المرقد الوزيرُ كريم الدين شوكاني في العام 1308-1309 (الصورة 26).

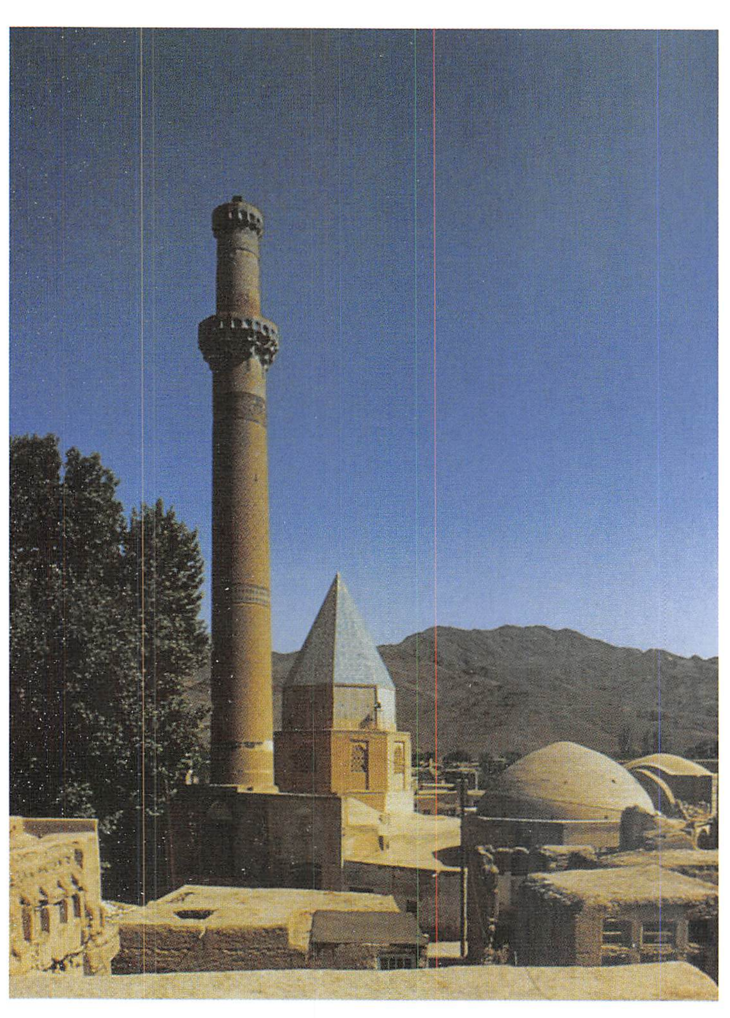
6. المنارة المُدعّمة (1308-9) في بَسطام.



7. مرقد الجيتو وأقواس الأروقة الخارجية، في سلطانية.



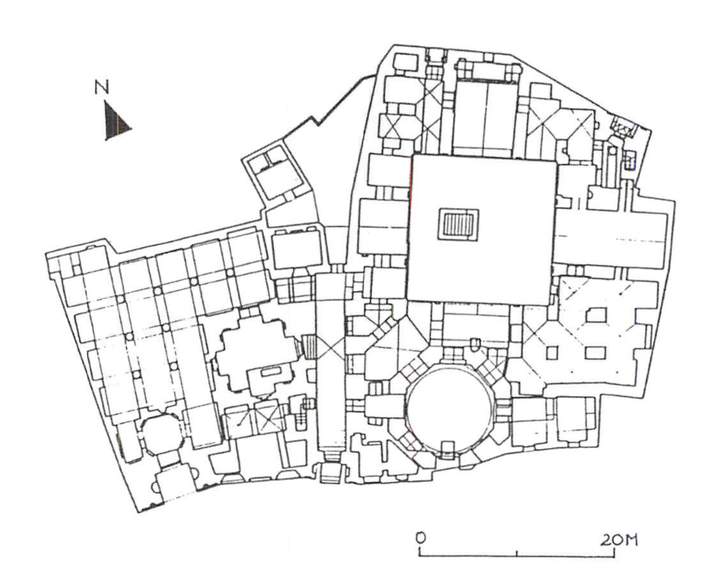
وقد شُيّدت صروحٌ أخر لقبور متصوّفةٍ معاصرين، ففي ناتانز في وسط إيران تحوّلَ قبرُ عبدالصمد السهرَوردي، شيخ المشايخ (المتوفّى 1299) إلى صَرحٍ عظيم خلال عقدٍ من وفاته، وقام الوزيرُ زين الدين مَصطاري (الذي أعدمَ في عامِ 1312 مع رفيقه كريم الدين شوكاني) بترميم مسجدِ المدينة الجامع، وبنى للمتصوّف الجليل مرقداً ومنارةً وتكية محاذية، وقد حاولَ البناؤون توحيدَ هذه الوحدات المتفرّقة وراء واجهةٍ منحنيةٍ قليلاً (الصورة رقم 8)؛ ويدلُ العمقُ غير المتجانس لأواوين الجامع والتنظيم العشوائي للقسم الداخلي من الصرح، فضلاً عن المستويات غير المتجانسة من الأرضية، على ضَجَر البنائين من العمل ولاسيما حصرهم بتضاريس أرضية الموقع وبالمباني المشيدة مسبقاً عليها (الصورة رقم 9). والمرقد المُقامُ عن منزل عبدالصمد يمتد من الجامع خلال زقاقٍ ضيق. هو غرفةٌ بمساحةِ ستةِ أقدام مربعة ويمتازُ على نحوه التقليدي كغيرهِ من قبورٍ بسطام ولكنهُ مزيّن من الداخل بكلِّ ما جادَ به زين الدين من تجهيزات، كما زيّن البناء بالبلاط المزجّج والزخرف المجصص والطين النضيج حتى بدا وكأنّه شجرة ضخمة في مخطوطة فارسيّة معاصرة. وأمّا الجدران فقد كُسيت في ما مضى بلوحٍ من البلاط ذي البريق بطول 1.35 متراً وبقيت قطعٌ منهُ متفرّقةً في متاحفِ العالم حالياً، ولكن يمكن تعرفها من طُنُفٍ يعرضُ رؤوس أزواجٍ من الطيور، طُمست معالمُهما بيدٍ متطرّفٍ يُحرّمُ التجسيد (الصورة رقم 10). كما زَيّن البلاطُ المصقوله (الذي يبدو أنه جُلب خصيصاً للمبنى) المحرابَ والضريحَ ولكن جلالَ المكان يكمنُ في القنطرة ذات المقرنصات المنضّدة في اثني عشرَ صفاً (الصورة رقم 11) وهناكَ ثمانِ نوافذَ تسمحُ بقدرٍ من الضوء بالمرور فوق السطوح الملساء وبالتالي الكشف عن البهاء النحتيّ للقنطرة وإضاءة النص المحفور على الجصّ الذي يُطوّق قاعدة القبة. أمّا النص المحفور على الإيوان الشماليّ للمسجد فمذيّل بتوقيع حيدر، وهو النقّاش الذي نفّذهُ وغيرَهُ من روائع العصر النحتية ومنها المحراب الذي ألحقَ بمسجد أصفهانَ الجامع سنة 1310.



8. مرقد عبدالصمد في ناتانز 1312-1299.

ويبلغُ طولُ محراب مسجد أصفهان ستة أمتار وعرضُهُ ثلاثة، وينفردُ بترتيب الكوات المتحدة في المركز داخل أطُرٍ مستطيلة (الصورة رقم 12)، وتتميز هذهِ الأطُر عن مثيلاتها في مزار بيري باكران في لينجان خارجَ أصفهان بهشاشة نحتها، وقد نُحتَ كل جزءٍ منها على نحوٍ مختلف عن الآخر. فالإطار الخارجي المستطيل، مثلاً، يتكوّن من أرضيةٍ من حلية أرابيسك مزدوجة تتفرّعُ منها سعفات (palmettes) نُحتت بالتنقيط لتتناغمَ مع نص جُعل في خط الثُلث البديع فيها. ويَضمُّ النصّ مدائحَ للإمام عليّ والأئمة الاثني عشر، ويبدو أنّ الغرضَ منها كان الاحتفال بتحوُّل الجيتو إلى الشيعية نهاية العام 1309، وهي بريشة الخطّاط الشهير حيدر الذي وقّعَ على قوصرة الحجر الأساس حيثُ الأمر بتشييد المبنى، وقد تتلمذَ حيدر على يد ياقوت المستعصميّ "شيخُ الخطاطين" (راجع الفصل الثالث) وهو أيضاً أستاذُ خطاطين كبار أمثال عبدالله صَيرفيّ ووزراءَ أمثال تاجُ الدين عليشة وابن رشيد الدين: غياث الدين محمد.

9. مخطط مرقد عبدالصمد في ناتانز.



لقد كان تاج الدين تاجرَ قماش ماكرٍ وسريعَ الثراء وكان وصولياً صعدَ إلى مرتبة رئيس الوزارة وبدهائه خطط إسقاطَ رشيد الدين، وتملّقَ السلطان بإغداق الهدايا عليه مثل الزورق المرصّع بالمجوهرات للإبحار خلال نهرِ دجلة، وبذلكَ استطاعَ الحصول على كفالة السلطان بإنشاء مشاريعَ كسوق الأقمشة في سلطانية، ولم يتوقفْ طموحُهُ عند

ذلكَ، بل أنشأ مسجداً جامعاً في تبريز سنة 1315، واحتوى المسجد على فناء أماميّ تتوسّطُهُ بركةٌ بمساحة 50X100 ذراعاً يتقدّمُها إيوانٌ ضخم من لبنات الآجر (الصورة 13). أمّا القنطرةُ، التي انهارَت لاحقاً، فقد امتدّتَ لثلاثةَ عشرَ متراً، و بلغَ سمكُ جدرانها عشرة أمتارٍ وارتفاعها خمسةٌ وعشرون متراً، وكان الإيوان محطّ إعجابِ عصرهِ كونهُ أكبر من إيوانِ قطسيفون، قصر الساسانيين خارجَ بغداد الذي كادَ بدوره أن يكونَ أحدَ عجائب الدنيا، إذ يُفتنُ الزوّارُ بكسوةِ الإيوان الباذخة المشيّدة من المرمر ولبنات الآجر، ولكن لم يبقَ من جدرانهِ سوى لبنات الآجر النضيج.

هناكَ من جوامع الإلخانيين ما يتكون من إيوانين أو أربعة مع قبةٍ، وبقيَ هذا التصميم سائداً لعقودٍ في إيران. فالمسجد الذي بناهُ أحدُ محاسبي الحكومة في العام 1315 في مدينته اشتارجان الواقعة على بعد ثلاثة وثلاثين كيلومتراً جنوب-غربيّ أصفهان خيرُ مثالٍ على هذا الطراز من عمارة المساجد، وهذا الجامع كان بناءً عشوائيّاً مكسواً بلبنات الآجر والجص المبهرج؛ أمّا المسجد الجامع في فارامين الواقعة على بُعد اثنين وأربعينَ كيلومتراً جنوبيّ طهران فقد أعيد بناؤهُ حالياً بأواوينه الأربعة، وقد أمرَ بتشييدهِ في عهد نجل الجيتو وخليفتة أبو سعيد في العام 1322، وهو بناءٌ وحيد مستطيل الشكل بمساحة ستة وستين في أربعةٍ وأربعين متراً، وكانت مداخلهُ الجانبية تؤدي إلى الأواوين المطلّة على الفناء، ولكن مدخلهُ الرئيس كان من الشمال (الصورة 14). وبُنيت على بوابتهُ المُتقنة منارات، على ما يبدو، توحي بوجود وجهة إيوان حرم الجامع الممتدّة من الفناء الى فضاءِ القبة (الشكل15). أمّا قطرُ القبةِ فقد بلغَ أكثر من عشرةِ أمتار؛ وهذا الارتفاع عُرفَ في عمارة الحقبةِ السلجوقية، و يدعمُ الفضاءُ المربّعُ منطقةً مثمّنة مكوّنة



10. طُنُف من البلاط المصقول ويظهر فيها أزواجٌ من الطيور، مأخوذة من مرقد عبدالصمد في ناتانز (1308)، طولُهُ 36 سم. متحف فكتوريا وألبرت في لندن.

11. مزار عبدالصمد في ناتانز، القبة المقرنصة فوق الضريح.

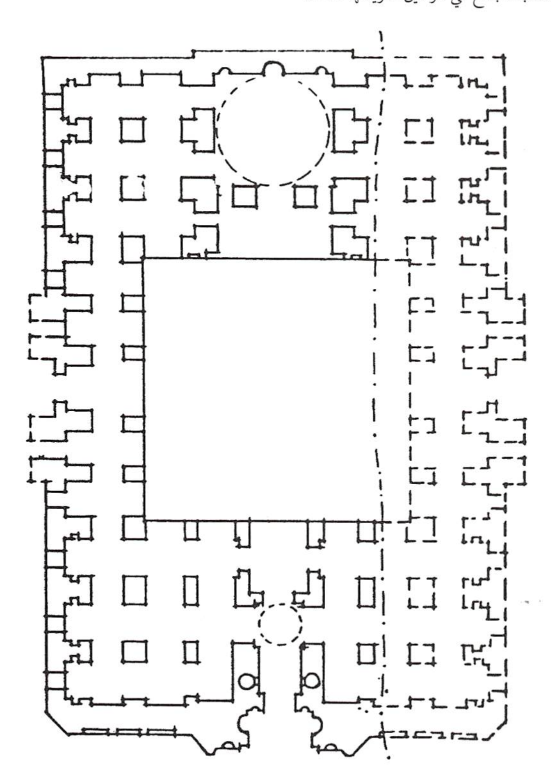


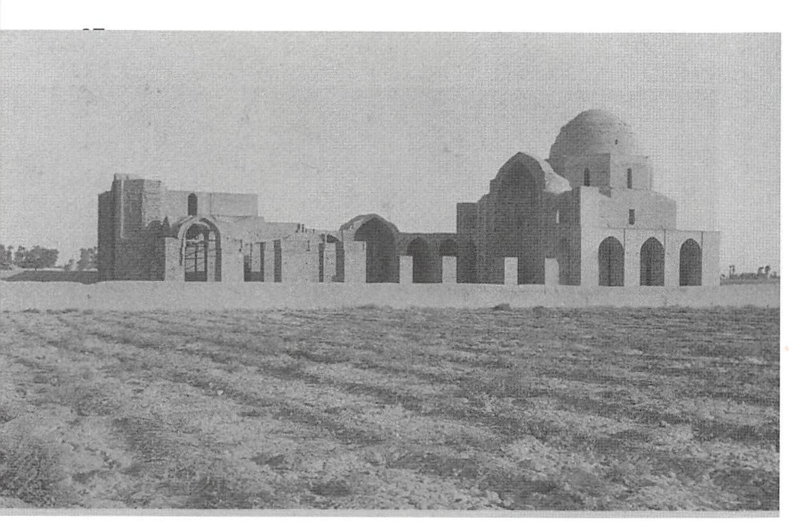
13.منظر من الجنوب لمسجد عليشه في تبريز (1315).

من أربع حنياتٍ ركنية تتناوبُ مع أقواس أربعة مصمتة (blind arches)، وهذهِ بدورها تسندُ منطقة الستة عشر جانباً التي ترتكزُ عليها القبة (الشكل16). والبناء فيهِ عبق الطراز السلجوقي الذي يتميّزُ برشاقة النسب الهندسية وصغر مساحة الفناء والإسراف المعهود في استخدام البلاط الفسيفسائي.

أمّا في يَزْد، فقد تطوّر عمران المسجد الجامع تطوّراً ملحوظاً، فبين الأعوام 1325 و 1334 أمَر أحدُ الوجهاء، وهو شمس الدين نظامي، ببناءِ مسجد ذي فناء أماميّ فريد، على أن تكتنف أروقةٌ كلاً من فضاء القبة والإيوان المنفرد، وشاعَ هذا التصميم المنطقة بأسرها. وتميّزَ العصرُ أيضاً بإعادة إنشاء البوابة العالية للمساجد (الشكل 17) لتكونَ رابطاً بين القديم والجديد من العمران. وبعد تزوجهِ من ابنة رشيد الدين، كان شمس الدين يقضي أوقاتاً طويلةً في تبريز ما أتاح لهُ الاطلاع من كثب على ما استجد من

١٤. مخطط المسجد الجامع في فارامين، تاريخها ١٣٢٢.

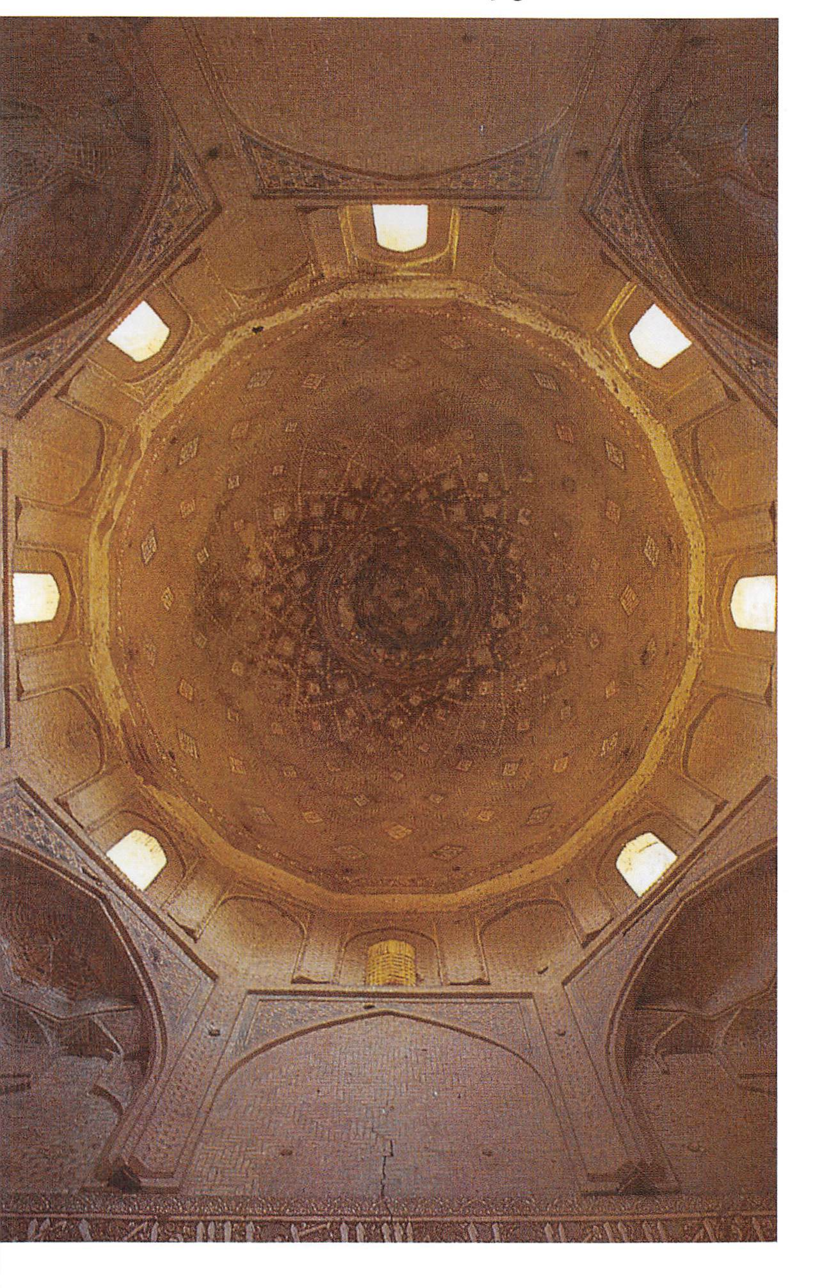




15. المسجد الجامع في فارامين.

12. محراب من الجص في المسجد الجامع بأصفهان، 1310.

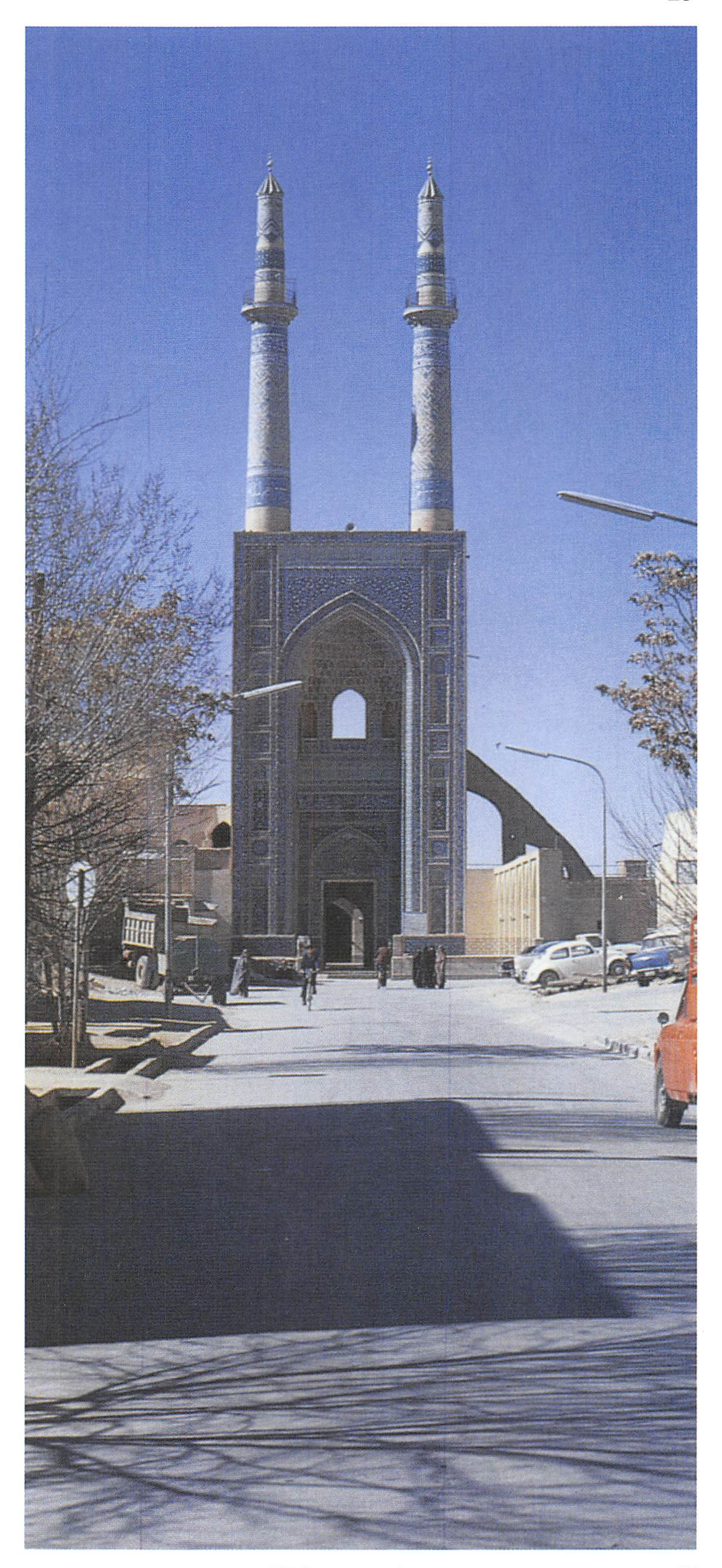
16.منظر من داخل فضاء قبة المسجد الجامع في فارامين.



عمران المساجد وإعادة بناء القديم منها في المدن الكبيرة من شمال-غربيّ إيران، ومنها بناء مصلّى أو طوابق عليا للجامع (tribunes) مما يتيحُ انسياباً فضائياً في حرَم المسجد. ويتجلّى ازدهارُ وسط إيران في عمارة باقي المساجد في حوضِ أصفهان على طولِ نهرِ زيانده عند داشتي وقاج وأريزان. وتجلّى ذلكَ الازدهار في بناءِ فضاء مربّع للقبة وبجانبها عناصرُ أخرى كالممرات والبوابات العالية والفناء الأماميّ، وجلّها يَشي بالتوسع الحضَريّ لأصفهانَ في حقبة الإلخانيين.

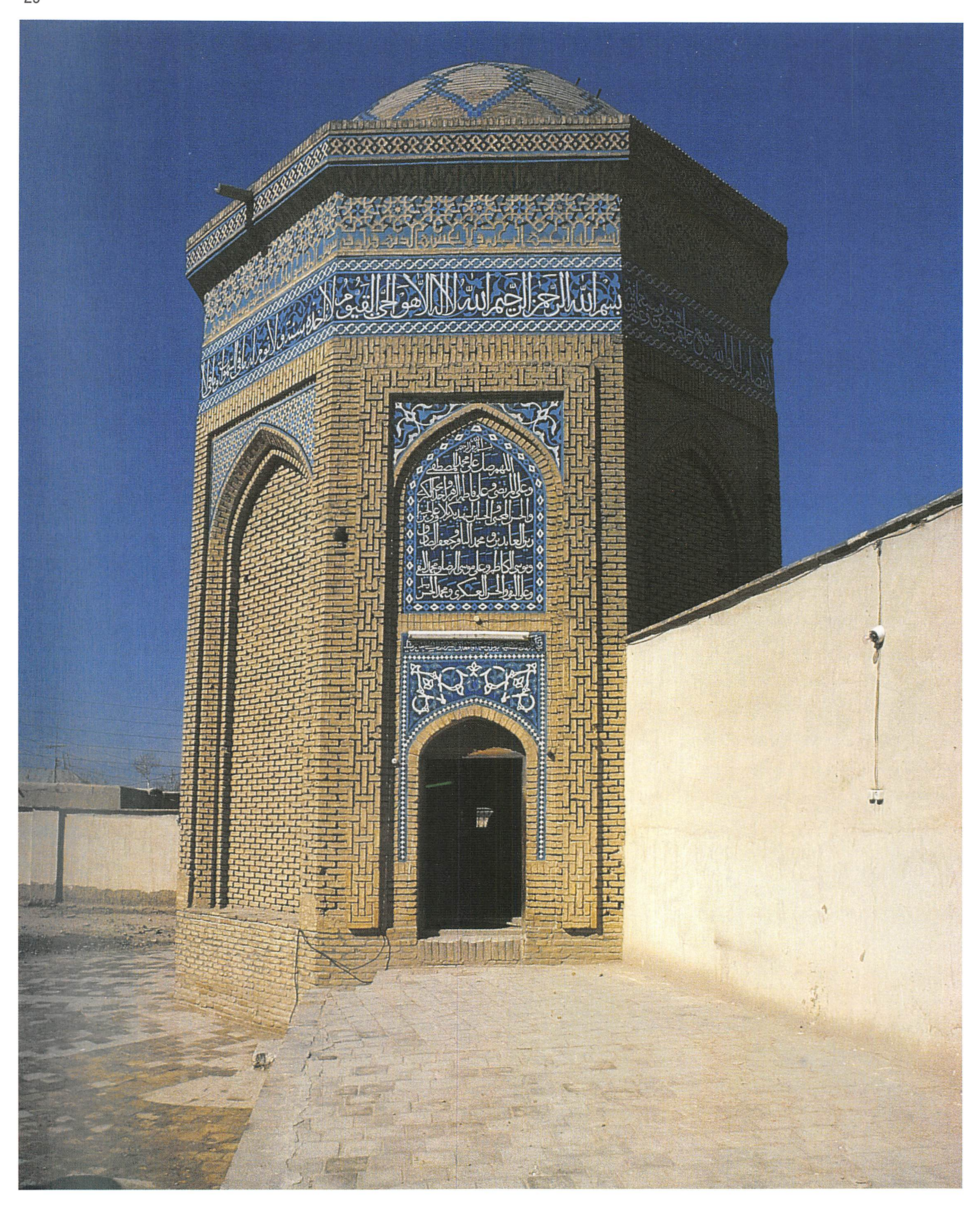
بيدَ أنّهُ لم تكن كل المباني الإلخانية فخمةً، فالأضرحة المنعزلة كثيرة ومنها على سبيل المثال مزار إمام زاده جعفر في أصفهان (الشكل18) الذي شُيّدَ لشيخ علويّ منحدر النسَب من الإمام الخامس ومتوفى سنة 1325. والضريح مثمّن الشكّل وقطرُهُ سبعةُ أمتار وارتفاعهُ أحدَ عشر متراً ونِسبهُ العمرانية أكثرُ تناسباً هندسيًا من نِسب أسلافه، وقد أعيدَت كسوتُه الخارجية من الطين النضيج والآجر ثلاثي الألوان، على أنّ النسبَ الهندسية الرشيقة المستخدمة في إعادة بناء رواقه المصمت (blind arcading) دليلٌ على روعة العمارةِ الإلخانية في أوجها، فمظهرُهُ العام وتفاصيلهُ العمرانية قاربت عمارة ضريح أوغلو جلبي في سلطانية الذي بُني للشيخ الصوفيّ بُراق (المتوفى 1308). وهو ما يدلُ على اشتغال بنائين من سلطانية في إعمارِه؛ فقد حصلَ الشيء نفسُه عندما كانت فرق من الحرفيين المهرة تنتقل من موقع الى آخر سعياً وراء الإسهام في الإعمار. والأغلب أنّ البنائين أنفسهم الذين اشتغلوا في كسوات الآجر في ناتانز في العقد الأول من القرن الرابع عشر انتقلوا للعمل في سلطانية في العقد التالي.

وقد زُيّنت الأجزاء الداخلية من تلك العتبات المقدّسة الصغيرة بالبلاط المزجج الذي تنفردُ به مزارات الشيعة خلال القرون، وقامَ غيرُ عرّابٍ بإضافة ما يرغب في كل عصر، كما استخدم البلاط في القرن التاسع عشر في كسوةِ محراب مرقد إمام زاده يحيى وضريحه في فارامين، إذ أنتجت أكثر من مئة وخمسين بلاطة منقوشة بالنجمة والصليب ومزخرفة بالأرابيسك والنقوش الهندسية والنباتية في مجموعتين من البلاط بين شهري نوفمبر ويناير من العام 1262. أمّا المحراب الرئيس فقد أمر ببنائه عليّ بن محمد بن أبي طاهر في مايو سنة 1265، وبعد أربعين سنة قامَ نجلُه وشريكهُ بوضع كسوةٍ على النصب التذكاري (الصورة19)، فجُعل الطُّنُف من الجص المنحوت وليس من البلاط المزجج كما جرت العادة، ويحمل التاريخ 1307. إن غياب البلاط المصقول عن عمارة الأضرحة في الحقبة الإلخانية في قُم وكاشان يُشير إلى توقف صنعه بين العامين 1340-1339 ليحلّ محلهُ الجصُّ الملون المنحوت.



17. البوابة العالية للمسجد الجامع في يَزد التي بدأ العمل بها سنة 1325.

18. مزار إمام زاده جعفر (1325)، بعد ترميمه.


بسم الله الرحمن الرحيم الله لا اله الا هو الحى القيوم

العمارة في عصر أخلاف الإلخانيين

بعد وفاة الخان أبو سعيد في عام 1335، شهدت حقبةُ الإلخانيين فرقةً وتشرذُماً وصراعاً على السلطة حتى غدت العمارة نسياً منسياً إلاّ من بعض الأعمال المتفرّقة هنا وهناك أواسط القرن الرابع عشر برعاية بعض الأمراء الذين انشقُّوا عن الإلخانيين وأسسوا إماراتهم المستقلة، ومن أهمهم آل مظَفّر (1393–1314) الذين سيطروا على وسط إيران وآل جلاير (1432–1336) الذين سيطروا على شمال-غربيّ إيران والعراق. ويتجلّى أفضل وجه للعمران المظفري في عمران المسجد الجامع في كيرمان (1350) المستوحى من عمرانِ يَزد، ومنه البوابة العالية وضم قاعات الصلاة خلف قناطر الفناء مع أواوينها الأربعة، فضلاً عن الزخرفة الفسيفسائية ذات البلاط الرباعيّ الألوان على البناية بأكملها، ولاسيما البوابة التي تُغلّفُها شبكة متلألئة من الألوان المذهلة (الصورة20). ومنذُ مطلع القرن الرابع عشر تميّزتِ البنايات بسطوحها المكسوة كلية بالبلاط الفسيفسائيّ في أجزاء معينة وبألوانٍ محدودة. فعلى سبيل المثال كانت الأضرحة في سلطانية تُكسى بالبلاط الفسيفسائيّ الأزرق الفاتح والغامق وبالتحديد على كرنيش المقرنص وفي سبندل الرواق العلويّ. وبعد خمسةَ عشر عاماً أضيف اللون الأبيض إلى معجم الألوان التقليدية التي ميّزت مرقد إمام زاده جعفر في أصفهان كما كُسيت السطوحُ بالبلاط الفسيفسائي على نحوٍ كامل. وبحلول منتصف القرن صارت هذهِ السمة الغالبة مع إضافة التصاميم الهندسية المشتقة من الأرابيسك النباتي والزهريّ.

وفي الربع الأخير من القرن الرابع عشر استؤنفَ العملُ على عمارة مسجد يزْد الجامع؛ فقد وُصلت الأروقة المسقّفة الممتدة من البوابة العالية حديثة الإنشاء بالإيوان الجنوبيّ، وأضيف المزيد من كسوة البلاط ولاسيما حرَم المسجد وعلى سطح وجهة الإيوان الجنوبيّ (الصورة21). كما كُسيت البناية كلها بالبلاط الفسيفسائيّ متعدّد الألوان؛ وقد تمّ تعشيق حلية الأرابيسك إلى معاضد البوابة والسبندل وأُطّرَت الكتابةُ الفضاءاتِ الرئيسة، ما يشهدُ على روعةِ نحت البلاط وبراعةِ منفّذه. إن التشابهَ الواضح بين العمل في كيرمان ويزْد يدلُّ على سعيِ فريق العمل من الحرفيين من عملٍ مهم إلى آخر.

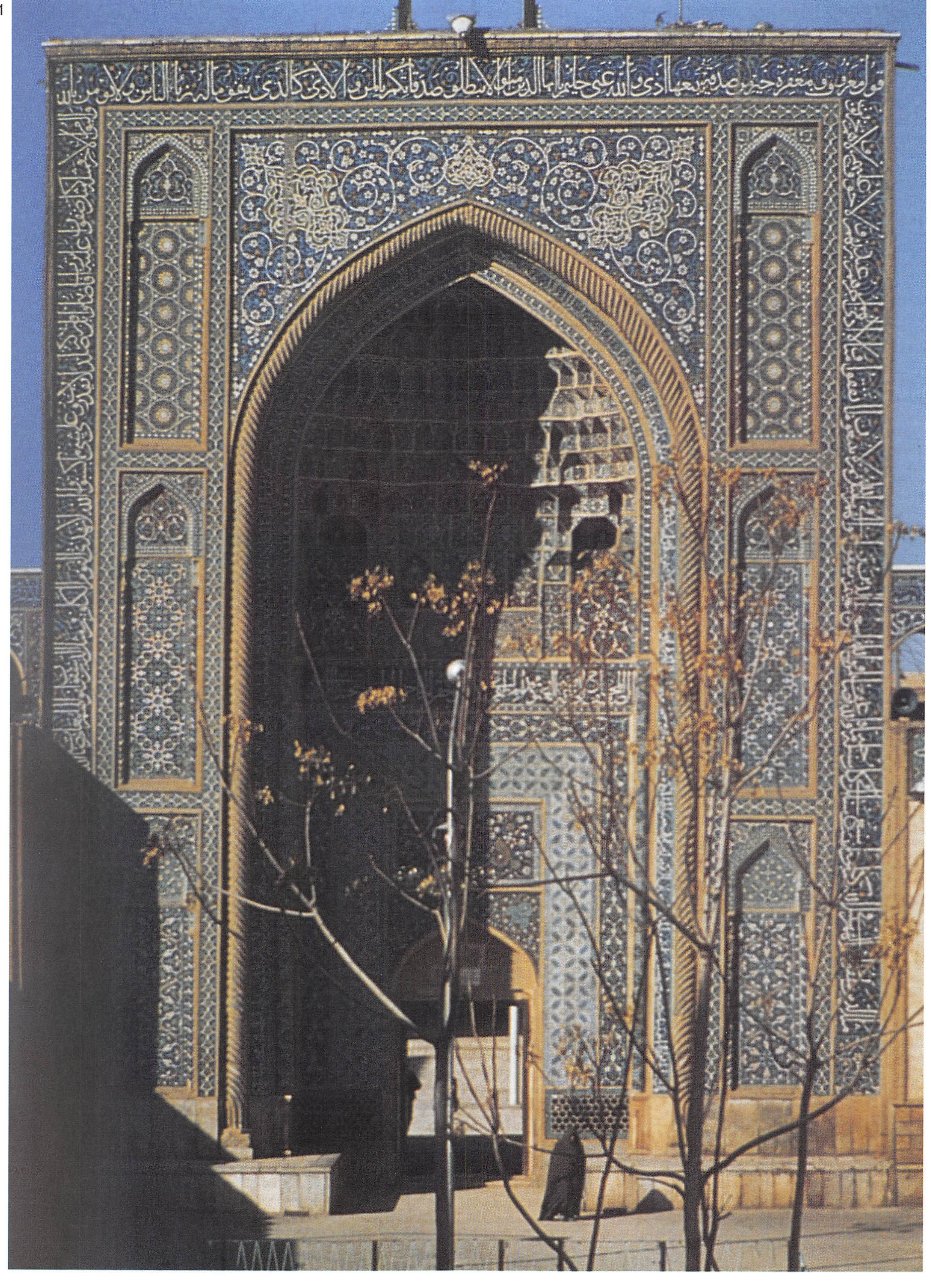
أمّا أهم عمارةٍ في عصر آل جلاير فهي بناية الفندق أو الخان التي شيّدَها والي بغداد مرجان بن عبدالله في عام 1359 ووقفها لدعم بناء مُجمّع مرقده. وكانت مستطيلةَ الشكل بُنيت من لبنات الآجر أسست من طابقين يحيطانِ برواقٍ مركزيّ طويل يبلغ ارتفاعهُ أربعة عشر متراً، ويمرُّ من فوقهِ ثمانية أقواس مستعرضة لدعم القناطر المثلثة المتوّجة بالقباب الشاهقة فوق الحنيات الركنية (الصورة 22). إنّ نظامَ التسقيف البارع الذي يتيحُ للضوء المرورَ إلى الجزء الداخليّ يدلُّ على أن الحاكم لابد أن يكونَ قد حسبَ أن مايدرُّهُ هذا البناء مُجزٍ لعمارة مرقدهِ الذي لم يسلم.

لقد كان بناءُ القناطر المستعرضة أهمّ إنجازٍ في مجال عمران القرن الرابع عشر؛ ففي

19. بلاط مزججة من مرقد إمام زاده يحيى في فارامين، 1305. من سان بتسبورغ

20. البوابة العالية المكسوة بالبلاط الفسيفسائي للمسجد الجامع في كيرمان، 1350.

31



الحقب قبل المغولية كان المهندس العمراني مولعاً بالتجريب وبابتكار طرق جديدة كاستخدام العصَب فوق البائكات أو ابتكار وسائلَ لكسر الحنيات الركنية أو توسيع منطقة العبور. فبعد الغزوات المغولية تحوّلَ اهتمام العمراني إلى الفضاء، ولاسيما مسألة تسقيف الفضاءات المستطيلة على وجه الخصوص. وعلى الرغم من أن تغطية الفضاء المستطيل بالعقد البرميلي (barrel vault) بديهيّ، إلا أن العتمةَ المترتبة على ذلكَ لن تكون مقبولةً من أحد. بيدَ أنّهُ يمكن تخفيف العتمة في هذه الحال باستخدام سلسلة أقواس متقاطعة (cross-arches) التي تدعم بدورها عقود الحشو المستعرضة (transverse filler vaults)، وقد استُخدم هذا المُخطّط في جنوب-غربيّ إيران والعراق في عمارة المباني الإسلامية في العصور المبكرة كما في قصر الأخيضر وفي المسجد الجامع في شيراز وفي معبد النار في سارفستان. وفي أيّ منها كان تاج العقد أفقياً على طوله. أمّا المهندس العمراني في القرن الرابع عشر فقد طوّر هذا النظام بإدخاله العقود المستعرضة الممتدّة بشكل رقبة الوزّة (ra-pant transverse vaults) التي فيها تنحني خطوط العقود البارزة بالتوازي مع الأقواس المتقاطعة، أمّا منطقة المتدليات (pendentive) فإنها تتعشق بالأقواس المستعرَضة. ومثل هذه العقود موجودة في الإيوان الجنوبيّ من مسجد ناتانز. وللعقود البرميلية في أروقة سلطانية جوانب ذات أكتافٍ مقوّسة. إن تنوّعَ القناطر على المتدليات يربط العقود المتقاطعة. وهناك أمثلة أخرى في جنوب-غربيّ إيران ومنها في يزْد وأبارقو وأصفهان. ومن هنا انتقلَ هذا التصميم إلى شمال-شرقيّ إيران إذ طوّرَ العمرانيون التيموريون مُعطياته الزخرفية بتقليل عناصر الحمل وفتح المجال للمزيد من الضياء، ثمّ أضافوا الزخرف. (راجع الفصل الرابع).

21. تصميم البلاط على الجزء الداخليّ من الإيوان الجنوبيّ للمسجد الجامع في يزْد نهاية القرن الرابع عشر.

22. منظر من الداخل لقصر خان مرجان في بغداد العام 1359.

ولادة النبي عليه الصلوة والسلم

ت في ذلك الوقت روايات اصحها انه عليه الصلوة والس

سنة من ملك انوشروان العادل واثنين وثمانين وثما

الفصل الثالث

الفنون في إيران وآسيا الوسطى في عهد الإلخانيين ومن خلَفَهم

أربكَ الفتحُ المغوليّ في منتصف القرن الثالث عشر ميزانَ النتاج الفنيّ في إيران، إذ وصلت فنون التصميم والزخرفة ـ وهي المنسوجات والفخار والمشغولات المعدنية والمجوهرات وتزويق المخطوطات ـ أوجَها في الإبداع والابتكار والتميُّز، وسارت على قدم وساق في عصر الإلخانيين، ولكن فنون الكتاب بدأت تحتل الصدارةَ من بين الفنونِ الإسلامية ولاسيما في إيران وتركيا والهند، وصارَ الكتاب مَعلماً للابتكار ومنبعاً للأفكار والأساليب الفنية الجديدة، حتى أضحى الفنّ المحوري وشهدَ تطوُّراً لم يسبقْ له مثيل قبل العام 1250. وقد أدت وفرةُ الورق وسهولةُ الحصول عليه – بالكميات والأحجام المطلوبة – دوراً مهمّاً في سرعةِ انتشاره ورواجه المنقطع النظير، وقد ساعدت التصاميمُ المنفّذة على الورق على انتقالها من نوع فني إلى آخرَ كما استطاع الفنانون النقّاشون تخليدَ أسمائهم في الأعمال المنفّذة في الفنونِ الأخرى مثل المشغولات المعدنية والخشب والجص المنحوت والبلاط المزجج.

فنون الزخرفة

لقد غدت صناعةُ المنسوجات أهمّ تجارة والحصن الحصين للاقتصاد، وقد ارتبط نوعٌ خاص منها بإلخانيّي إيران وهي منسوجات الذهب والحرير (الصورة 23) وكانت تحملُ اسمَ الخان أبو سعيد (35-1317) وألقابَهُ التي عُرِفَ بها بعد العام 1319 من عهده. وتتكوّن من غزل خيوط اللامباس (وهو نسيج حريري ثمين lampas) بشكل لُحمة على طرفيّ المِغزَل، فيصنعُ منها نسيجاً عمودياً، ثمّ يحاكُ مع نسيج مركب من خيوط الحرير الحمراء والخمرية التي بدورها تُحاكُ بخيوطٍ مستعرضة من الفضة المذهّبة تدور حول خيطٍ حريريّ أصفر، - الجزء الأفقي من النسيج فينتجُ قماشاً مُقلماً محبوكاً بشكل ميداليات أو قطع لؤلئية متعدّدة الفصوص متعاقبة الترتيب وطواويسَ وأشكالٍ نباتيةٍ في الفسح البينية. وعلى جانبيها مجموعات صغيرة من حيوانات جارية وكتابة زُخرفية تدلُّ على أنها حيكت في معملٍ حكوميّ، ربما في تبريز، ولم تكن لأغراض تجارية أو للتصدير. ويُنسبُ هذا المنسوج وغيرهُ من منسوجات اللامباس الحريرية والذهبية إلى إيران خلال الحقبة الممتدّة إلى ما قبل الحملات المغولية وحتى القرن الرابع عشر، وأمّا الزرابي الموصوفة بالتفصيل في المخطوطات المعاصرة المصوّرة فإنّها نادرة جداً، ولم يصلْنا من عهد الإلخانيين أيّ منها.

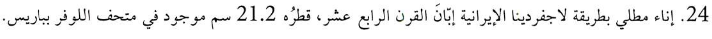
ولم تكن النماذج الخزفية من القرنين الثالث عشر والرابع عشر متنوعة الأساليب كسابقاتها، بل امتازت الأعمال الفنية بكثافة المعجون الأبيض الذي يَخلطُ التفاصيل ببعضها، ويُعيقُ دقّةَ الأشكال. وعلى نحو عام تمّ استبدال تقنية الزخرف المزجج الباهضة الثمن بتقنيةِ الطلاء التحتي المزججِ الأرخص تكلفة والذي لا يتطلّب التسخين المتكرّر والمعقّد. وهكذا استمر إنتاج الخزف المطلي بالصبغة ولكن على حساب نوعية الطلاء الذي أصبح أكثر نمطيةً وأقلّ مهارةً. كما غدت التصاميمُ أقل تفصيلاً والرسومات أقل إتقاناً، على الرغم من إدخال الأسلوب الصينيّ وموتيفاته مثل العنقاء وورق النيلوفر (اللوتس). وانفردت الأواني ذات البريق المعدني المنتجة في منتصف القرن الثالث عشر بتصميمها الكثيف والداكن. وعلى الرغم من إنتاج الآجر المطليّ ذي البريق المعدني لأغراض الكسوة العمرانية حتى العام 1340 (الفصل 2)، إلا أن إنتاجَ الأواني المطلية انخفضَ انخفاضاً كبيراً بعد العام 1261، بل توقف تماماً بعد العام 1284.

وبقيت كاشان مركزاً رئيساً لإنتاج الخزف ذي البريق المعدني حيثُ تناقلت الحرفةُ بين الأجيال في العائلة الواحدة، ومن أشهرها عائلة أبو طاهر المعروفة بحرفة صناعة الأواني الخزفية. ويُذكر أن محرابَ إمام زاده يحيى في فارامين المُنجَز سنة 1305 (الصورة19). وهو يحملُ توقيعَ يوسف بن علي بن محمد بن أبي طاهر وموجود في المتحف البريطانيّ. وأمّا الإفريز فيحمل التاريخ 1310-1309 وموجود في متحف القاهرة. فضلاً عن محراب دار بهشتي في قُم وتاريخهُ 1334 وموجود في متحف الحفريات بطهران. وقد اشتغلَ يوسُف أبو طاهر ورفاقُهُ الحرفيين مستخدمين تقنيات خزَفية جديدة، إذ إنهُ حفرَ توقيعَهُ ومعلومات تأسيس مسجد قُلاع في قرية قُهرُد خارجَ كاشانَ على بلاطةٍ مطلية بالأزرق والأسود. وقد ورثَ يوسف الحرفةَ عن أبيهِ الذي

23. منسوج من اللامباس وأنسجة متنوعة باستخدام الحرير المحاكة باللُحمة الذهبية ويظهر اسم أبو سعيد ربما في تبريز، 35-1319. الحرير مُحاك بخيوط اللُحمة الذهبية. من متحف أرزبيسوفليش في فيننا.







24. إناء مطلي بطريقة لاجفردينا الإيرانية إبّانَ القرن الرابع عشر، قطرُه 21.2 سم موجود في متحف اللوفر بباريس.



25. إناء مطلي بالصبغة بطريقة سلطان آباد في إيران إبّانَ القرن الرابع عشر؛ القطر 27 سم، محفوظ في متحف فريير غاليري في واشنطن دي سي.

وقّعَ على محاريبَ خزفية ذات بريق معدني أنجزَها ما بين 1242 و 1265. لكن إخوةَ يوسف اختاروا حرفاً مختلفة؛ فأخوهُ عزالدين محمد كان متصوّفاً من مدرسة الشيخ السهروردي ومن مُجاوري ضريح عبدالصمد في ناتانز (الصورة11-8)، وأمّا أخوهُ الآخر جمال الدين أبو القاسم عبدالله فقد اشتغل نسّاخاً ومحاسباً لدى الإدارة الحكوميةِ حيثُ كتبَ سيرة السلطان الجيتو فضلاً عن رسالةٍ في المعادن والأحجار الكريمة غدت مرجعاً لفن الخزف في العصور الوسطى من تاريخ إيران. ويوردُ المؤلّفُ مصادرَ الحصولِ على مواد الخزف الأولية وكيفيةَ تحضيرها وشواء الأواني الخزفية وتزجيجها وتذهيبها ومن ثمّ طليها بالمينا.

إنّ الطريقة الإيرانية المعروفة بـ "اللاجفردينا"، وهي كلمة فارسية مشتقّة من اللازورد، تستخدمُ الأزرق الغامق في طلاء الأواني والآجر وتذهيبهما وطلائهما بالمينا، وقد انتشرت في أواخر القرن الثالث عشر والرابع عشر؛ فبعضُها كان يُطلى بالأزرق أو الفيروزي (الأزرق المخضر) الخفيف، ثمّ تُذهّب بورق الأشجار المذهّبة، وتُطلى فوق التزجيج بالأحمر والأسود والأبيض. وكانت هذه الأواني باهظةَ الثمن ولاسيما لاستخدامها مواد أولية مُكلفة جداً وللحاجة لإعادة شوائها في تنورٍ خاص. وقد حلّت هذه الأواني محل تلك المطلية بالمينا التي عُرفت بها حقبة ماقبل المغول، كما تم إنتاجها لبعض الوقت. وأرّخ أبو القاسم في رسالته تقنيةَ اللاجفردينا فضلاً عن بقايا بلاطة نجميةِ الشكل، ونسبَها إلى العام 1315. كما وصَلنا إناءٌ يحمل تاريخ صنعهِ 1374-1375 ويبدو أنهُ من آخر ما أُنتج. وقد تميّزت بعضُ الأواني بشكلها غير الدقيق ولونها الرمادي، كما اشتهر بعضها بزخرفة شعاعية موشّحة بالحُلي والدوائر والنقاط (الصورة24). وقد رُتبت صفوف من البلاط النجمي والصليبي الملونة بالأزرق الغامق والفاتح بالتناوب أسفل طُنفٍ من الآجر المستطيل الشكل مع نقوش كتابية وحوافٍ من أشكال حيوانية مثل العنقاء والتنانين، التي ربما أُدخلت من الحرير الصينيّ.

لقد شهدت هذه الحقبة تحوّلَ صناعة الأواني إلى طريقة الطلاء بالصبغة؛ أي: تحت التزجيج، المنخفضة التكلفة كما أسلفنا، ومنها ظهرَ نوع من الأواني يُعرفُ بـ "سلطان آباد" نسبةً إلى اسم المدينة الواقعة على الطريق بين هَمدان وأصفهان حيث عُثر على بعض الخزفيات هناك عام 1808، ولم يُعثر على أي تنورٍ مايعني أن التسميةَ عَرَضيةٌ إن لم تكنْ مضلّلةً. ووُجدت أوانٍ مختلفة الجودة نُسبت إلى كاشان وتميّز بعضُها بجودة عالية وشكل دقيق، وأغلبُ الظن أنها حوّلت من الطلاء ذي البريق المعدني إلى الطلاءِ بالصبغة. والبعض الآخر كان غير مُتقَن الشكل وخشن القوام وتميّزَ بتكاثف

26. قاعدة شمعدان من شمال-غرب إيران، 9-1308. محفورة بالبرونز المخلوط بالفضة، ارتفاعها 32 سم وقطرُها 47.3 سم، موجودة في متحف الفنون الجميلة في بوسطن.





27. إناء مصنوع للشيخ أبو اسحق، شيراز 53-1343، من النحاس (الصّفر) المحفور بالفضة والذهب، موجود في المتحف الملكيّ لتاريخ الفنون ببروكسل.

قطرات الماء والبقع الخضراء. أمّا الشكل النموذجيّ (الصورة25) فمخروطيّ عميق مع حافة سفلى عريضة تحمل ثقلَ الجزئين الداخلي والخارجي من الإناء، وقد زيّنت الحافة بحبّات اللآلئ، بينما نُقش داخلُ الإناء برسومات الحيوان أو الطير بأجسادٍ مُرقّطة على خلفيةٍ نباتية من ورق الشجر الكثيف. أمّا القوام البنيّ الرمادي أو المُخضوضر، فيبدو سطحه كأنهُ نسيجٌ معدنيٌ مطروق. وقد طغى الاهتمامُ نفسهُ بالقوام أو النسيج وتجلّى ذلكَ في مجموعة من الأواني أحادية اللون ومُقولبة، منها الجِرار كبيرة الحجم والصحون ذات الجوانب العمودية والأباريق والتماثيل. وهي كلُها مطلية إمّا بالأزرق الفضيّ (الكوبالت) أو الفيروزي وقولبت في أشكال نافرة ذات موتيفاتٍ نباتية أو نصيّة أو تشخيصية.

كما الحال في المنسوجات لم يكن من الممكن لِما وصَلَنا من المشغولات المعدنية التي نُسبت إلى إيران الإلخانية أن تعكسَ كل المنتجات المعاصرة ومنها على سبيل المثال مقلمة محمود بن صُنقر المحفورة بالذهبِ والفضة المنتجة عام 1281. وهي دليلٌ على محاكاة الأساليب نفسها وتقنياتها على الرغم من تبديل بطانة النحاس بالذهب.

ويَذكُرُ كُتّابٌ معاصرون في كتب المخطوطات المصوّرة المعاصرة أمثال حمدُالله مُستوفي قزويني أسماءَ مراكز إنتاج المشغولات المعدنية واللوازم العمرانية والأواني (الصورة35)، وحيث وُجد شمعدانٌ ضخمٌ صُنعَ للتثبيت على الارض، وآخر شبيه لهُ في متحف بوسطن لكنّ العنقَ والجزء الحامل للشمعة مفقودان، وقد وَهبهُ كريمُ الدين شوكاني، الوزير لدى سلطان الجيتو، إلى مَزار بايزيد البسطامي بين العامين 1309-1308 (الصورة26)، وهو الأكبر حجماً من بين ما سلم من الضياع في إيرانَ الإسلامية، ويمتازُ بقاعدتهِ المخروطية المبتورة، وفي أعلاها وأسفلها يُلحظُ مجموعات من الأشكال النباتية التي فقدت معظمَ مناطق الحفر بالفضة فيها، وزُيّن الجسم أيضاً بأربع دوائر محفورة بتصاميمَ زهرية تتناوبُ مع أربع خراطيش محفورة بالإهداء فقط. كما أنّ الوزرة المنقوشة بالأرابيسك على خلفيةٍ ملساء تُذكّرُ بالزينة الداخلية لضريح الجيتو في السُلطانية، وقد تُذكّرُ أيضاً بفنون المخطوطات وتزويقها وتصويرها، كما أنّ وجودَ نقوش على شكل نبات عود الصليب والنيلوفر على الشمعدان دليلٌ على تواصل العلاقات التجارية والدبلوماسية في الحقبة الإلخانية التي مكّنت فناني إيران من الاطلاع على فنون يُوان الصين. وعلى الرغم من الافتقار إلى أي معلومةٍ عن مكان التصنيع إلا أن الشمعدان يوحي بأن راعيَه كان عاليَ المقام وأنه رُبّما صُنعَ في العاصمة تبريز.

وتزدانُ غالبيةُ الشمعدانات التي تُنسبُ إلى هذهِ الحقبة بزينتها الخارجيةِ التي تزخرُ بالأشكال والصور، وهناكَ مجموعة من حوالي الخمسين من الشمعدانات لها جوانب مخروطية ومطعّمة بمواضيع أميريةٍ وأشغال الأشهر التقويمية (labors of the months) نُسبت إلى شمال-غربيّ إيران الإلخانية، لكن الأرجح نسبتُها إلى سلاجقة الأناضول. أمّا القطع التي يمكنُ نسبتُها بالتأكيد إلى هذهِ المنطقة والحقبة فهي المفاصل الكروية لقضبان الشباك الخاص بالضريح (بقطر13 سم) والمحفورة بالذهب والفضة والقار. وتحملُ ثلاثةٌ منها اسم اليجيتو وربّما انتُزعت من ضريحهِ في السلطانية (الصور 6-4)، وقد زُيّنت بلوحة الاسم وزينة الأرابيسك وتصاميم من النقشات الشبكية والمتعرجة. كما عُثر على قطعة أخرى (بقطر 9 سم) تمّت تحليتُها بصورةِ صائد الباز ممتطياً جوادًا تُقابلها لُفافةُ أرابيسك داخل الميدالية المركزية ولفائف زهرات عود الصليب خارجها. وبالطريقة نفسها أمكن نسبة بعض الصناديق والأطباق وعُلَيبات المجوهرات إلى مشاغلَ كانت ناشطةً في فلك البلاط الإلخاني من خلالِ التمحيص في المُعطيات الأسلوبية المشتركة في ما بينها.

لقد كانت شيراز في جنوب-غربي إيران قلعَةً أخرى لصناعة الأواني النحاسية (الصّفر) المحفورة بالذهب والفضة والقار. ومن أشهرها دلوٌ (طولهُ 48.7 سم) صنعَهُ محمد شاه الشيرازي ما بين 1333-1332، الذي يقدّمُ نفسه على أنهُ خادم حاكم شيراز الأنجويدي، شرف الدين محمد، في عهد سلطانٍ مجهول الاسم يُلقب

بـ "وريث عرشِ سليمان". ويرتبط هذا اللقب الذي حملهُ حكام فارس بصروح إمبراطورية هخشمنشيان الفارسية (ويُعتقد بأن روح النبيّ سليمان تسكنُهُ). ولهذا الدلو الكمثريّ الشكل مقبضٌ للحمل، وهو محلّى بزخارف على الجسد والعنق تحتوي على لوحات نصية تتناوب مع دوائرَ نُقشت بالأرابيسك والأشكال الهندسية كما تملأ أرضية الإناء وفراغاته تصاميم من النقوش الشبكية والمثلثات. إنّ هذه السمات الأسلوبية والنصوص والزخرفة تنفردُ بها المشغولات المعدنية الشيرازية التي انتعشت في القرن الرابع عشر.

يُعدّ الإناء المعدنيّ المستدير صغير الحجم المنمّق بلوحات نصية ومنها عبارة "وريث سلالة الملك سليمان" التي تتناوبُ مع ميداليات مركزية متعدّدة الفصوص بداخلها صور الصيادين والركبان والملوك، أهمّ نوع من المشغولات المعدنية الشيرازية، ومنها ما نُقش على أعناقها حيواناتٌ جارية، وعلى القاعدة من الخارج نُقشت شمسٌ مشعة، وبركةُ أسماك حول الشمس على الجزء الداخليّ. وقد أضيفت هذه الرموز الشمسية عن قصد، فعندما يمتلئ الإناء بالماء يُشرق مركز الإناء بالنور السمائي، وعند تناوله بقصد الشرب يبرزُ للرائيّ قرصُ الشمس وهو في كبد السماء. وأغلبُ الظن من تمحيص مثيلتها الموجودة في مودينا الإيطالية (Modena) وتحمل توقيعَ عبدالقادر شيرازي أنّ هذه الأواني صُنعت إبّان العام 1305. وقد استمرّ إنتاجُها في الربع الثاني من القرن الرابع عشر عندما كانت شيراز تحت حكم سلالة الأنجويد، وهي عائلة كانت قيّمةً على أملاك الإلخانيين وعقاراتهم الملَكية قبل استقلالهم عن إقليم فارس سنة 1325. وعُرفَ الأنجويد برعايتهم للفنون، فبفضلهم صدرَت المخطوطات المصوّرة المتميّزة بأسلوبها المحليّ في العقدين الثالث والرابع من القرن الرابع عشر م. أمّا في مجال المشغولات المعدنية، فخير مثال على الرعاية الأنجويدية لها نوعية الإناء الكبير المنتج في شيراز برعاية الحاكم الشيخ أبو إسحق (حكم ما بين 1353-1343) الذي يُلحظُ عليه صور فرسان فوق الجياد داخل الدوائر (الصورة27). ومعَ نهاية القرن تطوّرت الأواني في أشكالها وأحجامها وأساليب النقش والحفر عليها، فقد صارت أكثر استقامةً من جوانبها وأكثر طولاً بالنسبة إلى عرضِها، فضلاً عن استطالة الأجسام ونحافتها، كما هو الحال في المخطوطات المصوّرة، وحلّت الطاقيّة الدائرية الصغيرة المعتَمرة في الجزء الخلفيّ من الرأس محلّ القبعة المغولية ثلاثية الزوايا. وتغيّرت الكتابة كذلكَ التي أصبحت أكثر نحافةً، وأضحى السطر الثاني مقحماً فوق السطر الأوّل.

ومضى استخدامُ الخشب على قدم وساق في صناعة اللوازم العمرانية طوال الحقبة الإلخانية ولاسيما في صناعة المنابر سهلة الحمل. وهي أهم ما سلم من التلف في المساجدِ الجامعة ولاسيما في نايين وأصفهان وسط إيران إبّانَ القرن الرابع عشر. وتشابهت منابر المساجد في كل من نايين وأصفهان في شكلها إلى حدّ كبير عدا أنّ تلكَ التي في نايين أضيفَت إليها الظلّ. وقد أنفقَ عليها تاجرٌ في العام 1311 ووقّعَ عليها النقّاش محمد شاه بن محمد وهو من كيرمان. وتكوّنت الجوانب المثلّثية للمنبر من ألواح مستطيلة الشكل وحافات مائلة من الأرابيسك المشطوف ضمن إطارٍ مجوّف. أما الحفر على المنبر الأصفهاني فقد كان أكثرَ تعقيداً لوجود الزخرفة التشجيرية المثمّنة الأضلاع والنقوش الغائرة، غيرَ أنها تُشبه ذلكَ الحفر فوق الألواح الخشبية لمنابر جوامع نايين. لكن النقشَ ضمّ أيضاً عنصرين جديدين من الجص المنحوت المعروف وقتها وهما: نقوش نصيّة في خط مربّع، وأوراق الأشجار في حلية نافرة. وتوجدُ الكثير من هذهِ السمات في أعمال النحت على الخشب من هذهِ الحقبة، مثل أبواب جامع مرقد بايزيد



28. مسند المصحف من الخشب، من إيران أو وسط آسيا، عام 1359 بأبعاد 130.2سم X41سم. موجود في متحف المتروبوليتان للفنون بنيويورك.

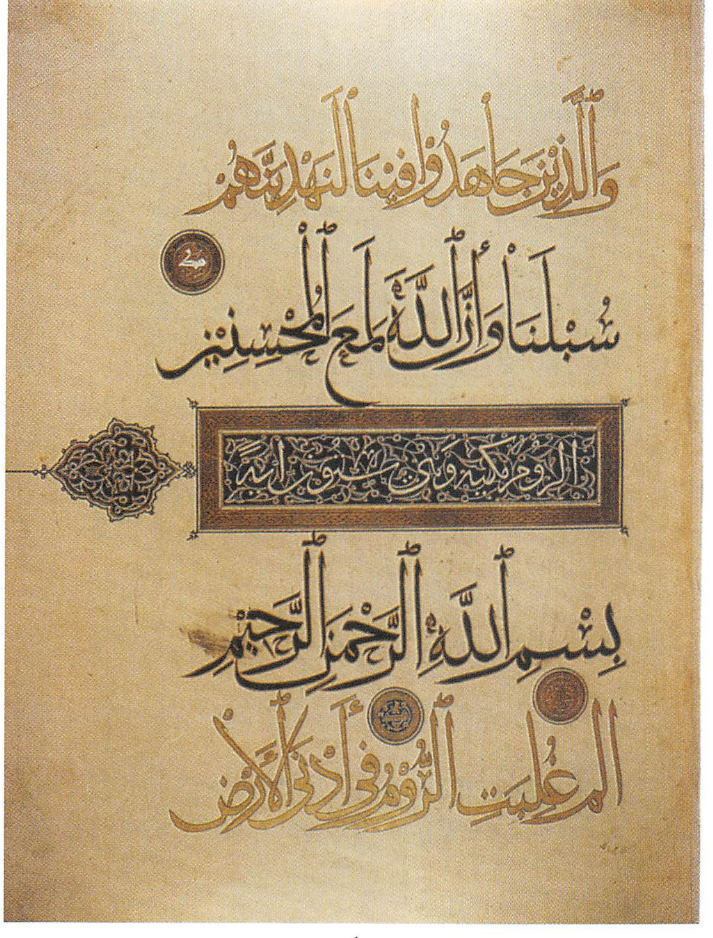
في بسطام (1309-1307)، وفي مجموعة من النُّصُب التذكارية من المنطقة المحيطة بالسلطانية، وفي مَسنَد المصحف القابل للطي الذي صنعَهُ حسن بن سليمان الأصفهانيّ لإحدى المدارس سنة 1359 (الصورة28). وكلُّها تشي بمكنونٍ فنيٍّ ومخزون زخرفي ثريّ، ففي مسند المصحف على وجه الخصوص نلحظُ الزهورَ الطبيعية المحفورةَ عميقاً والنصوص المنقوشة والأرابيسك المنَفّذةَ على مستويات عدة. ولعلّ أغرب قطعة هي النصب التذكاري لإيستر من ضريح إيستر ومورد خاي في همَدان، حيثُ إنّ جُلّ ما في النُّصب من الأشكال والموتيفات نماذجُ مثالية من فنون الخشب الفارسية المعاصرة باستثناء النصّ اليهوديّ.

فن الكتاب

لقد أُنتجت المخطوطات المصوّرة والمزوّقة على امتداد قرونٍ من الزمن في العالم الإسلامي، وبَلَغَ فنّ المخطوطات درجةً عظيمةً من التقدُّم والتفنن والازدهار بعد الحملات المغولية في إيران، حيثُ كثرت الكتب وجيد بحجمها. وقد وصلَنا منها أمثلةٌ تدلُّ على عدّ المخطوطات فناً قائماً بذاته، في كلِ جُزئياته بدءاً بالنسخ، والتصوير، والتزويق، ثم التجليد، وهي مراحل متعاقبة لا تتجزأ عن بعضِها. ويُرجّح عدّ صناعة الكتاب المخطوط فناً في حقبٍ مبكّرةٍ أيضاً على الرغم من فقدان الأدلة على ذلك، على أنّ جلّ ما وصَلَنا من كتبٍ كبيرة الحجم مسرفة في التزويق من الحقبة المبكّرة من القرن الرابع عشر كانت تعليقاتٍ مصوّرة من المجتمع المعاصر. ولم تُعرفْ أسرارُ هذا الفنّ المهمّ أو تفاصيله أو مراحله قبل القرن الخامس عشر أو السادس عشر (الفصلان 5 و12).

أمّا تجليد المخطوطة فقد كان في بدايته في هذا الوقت، ونلاحظ مما بين أيدينا من المخطوطات الإيرانية أنهُ فنّ سارَ على النهج الذي كان عليه تجليد الكتب الإسلامية حيثُ يكون كعب الكتاب على اليمين، أمّا الصفحة السائبة -واللسان القابل للثني لحماية الكتاب- فمُثبّتة بالغلاف الأخير على اليسار؛ ومنها كتاب ابن بختوشع "منافعُ الحيوان" الذي نُسخَ في ماراكا، إحدى العواصم الإلخانية في شمال-غربيّ إيرانَ سنة 1297 أو 1299 (مع عدم تأكدنا من الرقم الرابع من التاريخ). أمّا أبعاد المخطوطة فكانت 33.9X25 سم، وكان الغطاءُ الجلديّ أحمرَ-بنياً داكناً ضُغط على مايبدو بآلة حرارية مع بعض الضربات. ولوجه غلاف المخطوطة وظهره ميداليات لوزية الشكل وثلاثةُ عناصر شعاعية متنوّعة فضلاً عن حلية أرابيسك تُزيّنُ لسان الغلاف في نسقٍ فني يوحي بالزهدِ والوقار.

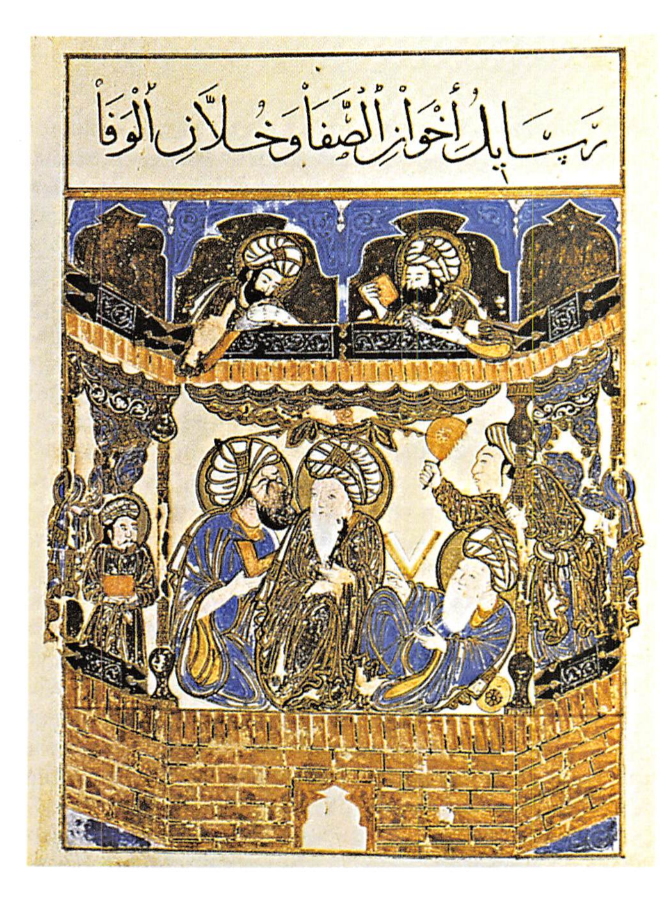
لقد كان جمال الدين أبو ماجد بن عبدالله الموصلي، المعروف بياقوت المستعصميّ (98-1221) أشهرَ خطّاط في القرن الثالث عشر، وربّما أشهرَ الخطّاطين في التاريخ على الإطلاق. وكان مملوكا لآخر خليفة عبّاسيّ في بغداد وهو المستعصم، وهكذا اكتسبَ كنيتَهُ. وقد أتقنَ ياقوت الخطَّ المنسوب (proportioned script) الذي وضعَ قواعدَه ابن مقلة (المتوفى 940) وهذّبَهُ ابن البوّاب (المتوفّى عام 1042)، وفيه تُقاسُ الحروف بالنقاط والدوائر وأشباه الدوائر التي تُرسم بسن القصبة، وبنحتِ سنّ القصبة بزاوية بدلاً من قطعها على نحوٍ مستقيم، اضطلعَ المستعصميّ بابتكاره الفريد الذي أكسبهُ ألقاباً مثل "سلطان الخطّاطين" أو "قبلتهم" و "نجمهم" ، فقد كان عن جدارة سيّدَ الخطوط العربية الست (وهي خط النقش والريحان والمحقق والثلث والتوقيع والرقعة). وعلى الرغم من ما وصلنا من أخبارٍ أنه كان يخطُّ

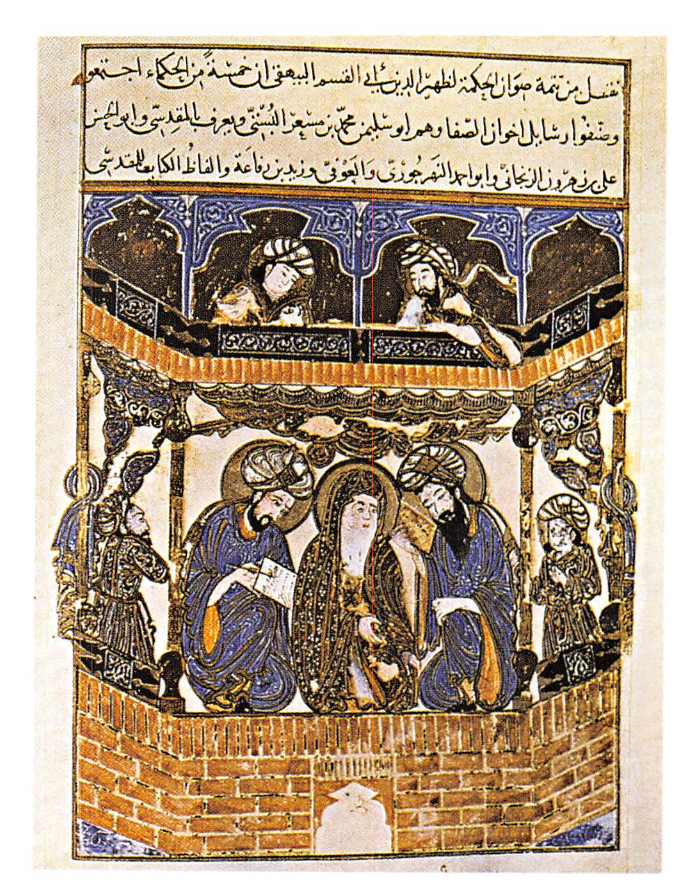


29. صفحة من مخطوطة القرآن الكريم من ثلاثين جزءاً، بغداد العام 1313-1306. موجودة في متحف قصر توبكابي سراي بإسطنبول، المخطوط هـ.ي 234، الورقة 10 اليمنى.

القرآن الكريمَ بأكمله بمعدل مخطوطتين شهرياً، فإن أعمالَهُ نادرة وحظيت بتقدير عالٍ وإعجاب منقطع النظير من خلفائه من الخطاطين وجامعي المخطوطات. كما نُسبَ إليه العديد من الروائع، وتعلّمَ على يديه ستةٌ من الطلاب المعروفين الذين علّموا الخطّ العربي بدورهم لمشاهيرهِ التالين من إيرانَ وتركيا. وهؤلاء الخطّاطون الستة لم ينسخوا الأعمال على الورق وحسب، بل صمّموا كتابات زُخرفية محفورة على وسائط أخرى كالكتابة على الجص في ناتانز وأصفهان (الصورة 12)، التي نفّذَها الخطّاط حيدر.

وظهر درزنان من أربع وعشرين مخطوطةً للقرآن الكريم، خلال حقبة الإلخانيين إبّان القرن الرابع عشر، وكانت فائقةَ الروعةِ والحسنِ والإتقان. فمن حيث الحجم والإخراج فاقت جلّ ما سبقها، ومنها خمسُ مخطوطاتٍ من وادي الرافدين وشمال-غرب إيران نُسخت للسلطان الجيتو أو ربما لوزيره رشيد الدين. وتتألف كلّ نسخة من ثلاثين جزءاً حسب أجزاء المصحف وخمسة أسطرٍ من الكتابة على ورق كبير الحجم، وبلغَ حجمُ أربعة منها حوالي 38X54 سم، وإحداها أنجزت في بغداد والأخرى وُهبت لضريح السلطان في السلطانية (الصورة 29) وهي أكبر حجماً (72X50 سم). وقد ذيّلت إحدى المخطوطات الأصغر حجماً التي أُنجزت في بغداد باسمَي الناسخ والنّقّاش، وهما أحمد بن السهروادري، الذي كان أحد تلاميذ ياقوت واستغرقهُ النسخُ أربعَ سنوات، أمّا النّقّاش فكانَ محمد بن ايباك واستغرقهُ النقشُ ثماني سنين. وأغلبُ الظنّ أنهُ كانَ الفريقُ نفسهُ من نفّذ المخطوطة الفخمة لضريح السلطانية وربما استغرقت سنوات أطولَ لإنجازها (1313-1306). ولم تكن أكبرَ حجماً فحسب إنما احتوت كل ورقةٍ منها على ثلاثة أسطرٍ مذهّبة من خط المحقق الثُلث بالحبر الأسود تتناوبُ مع سطرين من خط الثُلُث المذهّب الحوافي بنسقٍ بديعٍ يفوقُ الوصف بين روائع المخطوط القرآني.





30. واجهة مزدوجة من مخطوط تُصوّر "إخوانَ الصفا"، بغداد، 1287. مأخوذة من مكتبة جامع السليمانية في إسطنبول، أسعد افندي 3638، 3638، 3638، الأوراق 3 اليسرى4- اليمنى.

أمّا التزويق، الذي استخدم فيه طيفٌ واسعٌ من الألوان، فقد كان متقناً، على الرغم من بعضِ الهفوات. وزُيّنت الآياتُ القرآنية بحليات زهرية، كما ذُيّلت كلّ مجموعةٍ من خمسٍ إلى ست آيات بحاشيةٍ من ميداليات مزخرفة بلفائف الأرابيسك، وكُتبت أسماءُ السور بخطٍّ ممزوجٍ مختلف على أرضيةٍ مؤطّرةٍ بضفيرةٍ مذهّبة معشّقة من الحواشي بمروحة نخيلية. إنّ لكلٍ من هذهِ المخطوطات الفخمة واجهات مزدوجة بداخلها تصاميم هندسية تُذكّرُ بالزخرفة العمرانية المعاصرة، فلواجهة مخطوطة رشيد الدين التي أُنجزت برعايته سنة 1315 زخرفةٌ من النجوم والصلبان المتناوبة تُشبهُ تلك المستخدمة في كسوةِ الآجر، ومثيلتها المخطوطة متعدّدة الأجزاء في همَدانَ والمنفّذة سنة 1313 غالباً ما قورنت بزخرفة قناطر ضريح السلطان في السلطانية (الصورة 7). على الرغم من الاضطرابات السياسية المتلاحقة وأوقات الركود المؤقتة، عُرفت بغداد بمخطوطاتها المزوّقة حتى قبل الغزو المغولي لها، وجرى الإبداعُ فيها على قدَمٍ وساق؛ فعلى سبيل المثال واجهة مخطوطة "رسائل إخوان الصفا" التي نُسخت في بغداد سنة 1287 وتصوّرُ الفلاسفةَ الخمسة جالسين في رواقٍ من لبنات الآجر مُحاطين بالناسخين والطلاب والخدَم (الصورة 30). ويشي التصوير بالحفاظ على الإرث الكلاسيكي المعروف بإرفاق صور المؤلفين في بداية النص الذي يمثّل قمةَ الإتقان في الأسلوب الذي تفرّدت به بلادُ الرافدين قبل حملات المغول من دون التنويه لأيّ أثرٍ للشرق الأقصى وموتيفاتِه أو مفاهيمهِ التصويرية.

لكنّ هذهِ المفاهيم وموتيفاتها بدأت بالظهور في تزويقِ المخطوطات الإيرانية كمخطوطة ابن بختوشع "منافع الحيوان" المنفّذة في أواخر العقد التاسع من القرن الثالث عشر. ووفقاً لما جاء في مقدّمة المخطوطة، فقد تُرجم الكتاب من العربيةِ إلى الفارسيةِ بأمر من السلطان الإلخانيّ غازان. ويُصوِّرُ الكتابُ طبائعَ الإنسان والحيوان والطير والزواحف والحشرات والحيوانات المائية وعاداتها، وقد زُيّنت بتسع وأربعينَ صورةً متنوّعة الأحجام مفصولة عن النص مصنّفة حسب أنواع البيئة الطّبيعيةِ المختلفة. فالصور الموجودة على الصفحات الأولى تشي بالأسلوب البَغداديّ المحافظ المعروف بقطعهِ الكبيرة موضوعة في منظَرٍ طبيعيّ بسيط مكوّن من المروج الخضراء والنباتات المُجردة، وعملت خلفيةُ الورقة كأرضية لها، لذا لم يترك المصمّمُ فراغاً وهمياً. أمّا باقي الرسومات في المخطوطة (الصورة 31) فتصوّرُ أشكالاً أصغرَ حجماً مندمجة مع العراء وجزئياتهِ كالأشجار قاتمة اللون والغيوم الثقيلة وتضاريس الأرض لإضافة إحساس جديد بالفضاء والجو، وكلّها إيحاءاتٌ من الرسم الصينيّ. وفي الرسومات اللاحقة بدتِ الأشكال الآدمية المحاذية للحاشية مقطوعةً أحياناً موحيةً بسعة العالم وامتداده إلى ماوراء الأُطُر.

ويُلاحظُ المزجُ نفسه بين وسائل التصوير التقليدية والمستحدَثة في مخطوطةِ البيروني "الآثارُ الباقية" التي نسخَها القطبي في العام 1308-1307. ويتناول هذا الكتاب، الذي أُلّف في العام 1000، أنظمةَ التقويم المتعدّدة التي استخدمها الإنسان الجاهليّ فضلاً عن أربعٍ وعشرين لوحةً. والمخطوطة، المُزوّقة بالأطر المذهّبة والحواشي المزخرَفة، تُصوّرُ الحوادثَ العظيمة التي ارتبطت بهذهِ التقويمات؛ فها هي صور آدميين بهالةِ القديسين ومعتمرين العمامة ومُرتدين الثوب الطويل المطرّز التي عُرف بها ساكن وادي الرافدين. أمّا العناصر القريبة من الطبيعة كالغيوم الداكنة والأرض الملوّنة، فهي

31. غزالان من "منافع الحيوان" ماراكا، 1290 (الأبعاد16.8X14.8 سم)، مكتبة موركان بنيويورك، رقم م500.



ند بچه ماده آرد وچون ماده باشد بچه نر آرد والکر لکی قطره در کوش چکانند که درد کند ساکن شود

ز و نمک

اند و کوبند

نافع باشد

شغال بیم اندازد

آهو یا دو غز

ه کرده اند

دندان کودک

آسانی برآید

چکانند خون

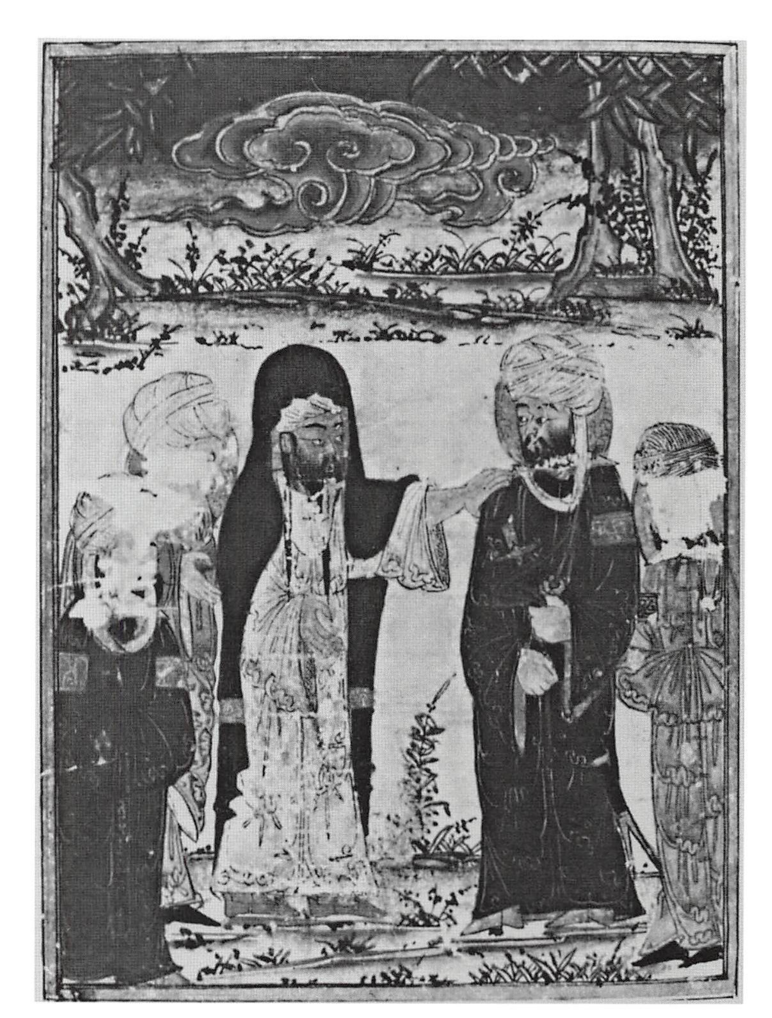
زبان

ده دود کنند

نی که علق دو ماده باشد با آسانی بیندازد خایه او را نمک بر فشانند تا خشک شود و کندر و ورس و سعتر

کرده اند و در دو عز دیت اندازند و زن بر کیرد حون حیض بسیار بسته کرده اند لعاب او را سوخته خرد

سود دهد سک شود بشکل آهو یا خاکستر پوست او با دوغ دیت آمیخته کرده اند و برآماس نهند نافع باشد



32. "مبايعة علي في الغدير خم" من مخطوطة البيروني "الآثار الباقية"، من شمال غرب إيران، 8-1307. ادنبره، المكتبة الجامعية، القسم العربي رقم 161، الورقة 162 اليمنى.

من الموتيفات المستحدَث. فمثلا صورة "مبايعة الرسول لعليّ في غدير خم" (الصورة 32) تُظهر تمثيلاً لشخصيات ثلاث تكتنفُ الرسول وهو يرفعُ يدَه على كتفِ عليّ، ويتبين من التمثيل سكونُ الصور وهو تقليدٌ مأخوذ من رسوم الشرق الأدنى، ولكنّ دراميةَ الفكرة وديناميتَها يكمنانِ في التقاء نواظر الشخصيتين المقدّستين وفي السحاب الأحمر والذهبي العاصف المتموضع وسطَ سماء داكنة في خلفية الصورة. إنّ حجمَ الصورة غيرَ التقليدي وكثافة التصوير وعمقَهُ السيميائيّ فضلاً عن روعة التمثيل التي تُثري هذهِ الصورة جعلَها الأكثر تميزاً عن باقي صور المخطوطة فضلاً عن كونِها دلالة على الاهتمام المعاصر بمختلف الحركات الدينية وأبرزها الشيعية منها.

ويدلّ أسلوب المخطوطات وجودةُ نوعيتها على الرعاية الفائقة التي يوليها العرّاب الإلخاني لها، على الرغم من بقاء اسمه الصريح لُغزاً، بيدَ أنّهُ في العقد الثاني للقرن الرابع عشر، أصبحَ الإعلانُ عن اسم العرّاب واصل العمل ومصدره أكثر صراحةً بعد أن أسّسَ الوزير رشيد الدين ورشةً للنُسّاخ (سكريبتوريوم) في مؤسستهِ الخيرية بضواحي تبريز، التي وُقفت أعمالُها للنسخ السنوي للمصحف وغيره من المخطوطات الإسلامية والمُلحق الخاص بالنُسَخ السنوية لكتاباته العربية والفارسية. كما استخدم ما يقارب المئة وعشرين عبدًا في الخط والرسم والتذهيب بشرط استخدام الورق البغدادي الممتاز، فتُجمَعُ في المكتبة مع المخطوطة الأمّ وتُجلّد بأرقى الأغلفة الجلدية، إذ كانت المخطوطات المجلّدة تُعرضُ في المساجد وتُسجّل لدى السلطة القضائية قبلَ توزيعها على مختلف أقاليم السلطنة.

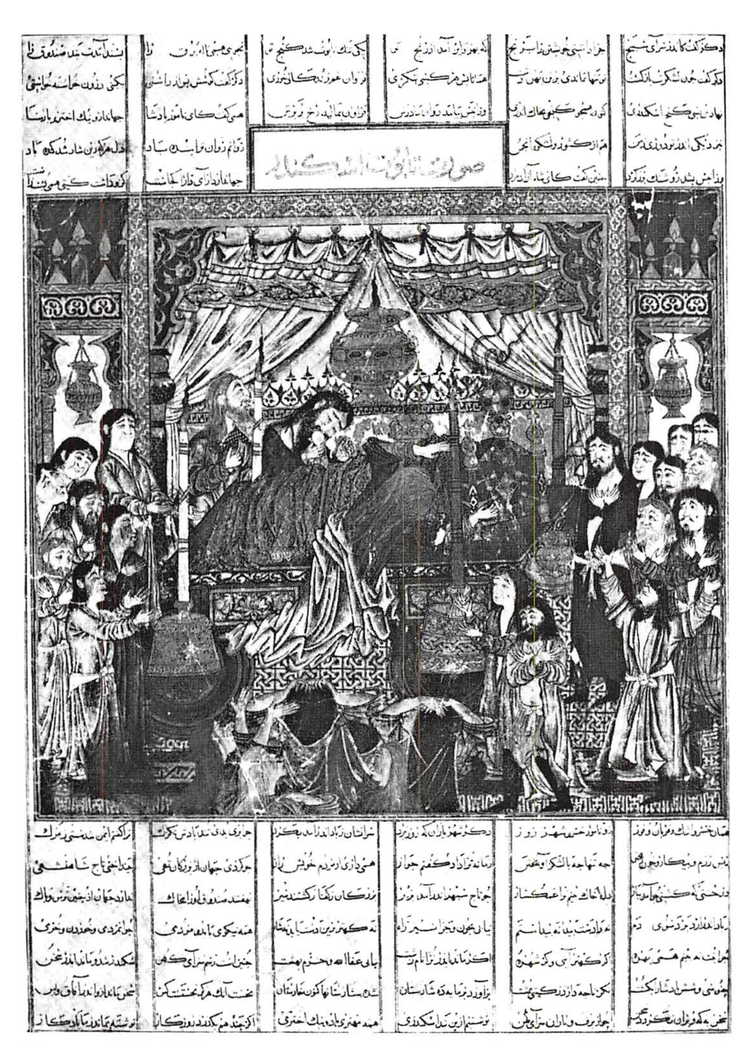
وعلى الرغم من كل هذا التفنُّن بالعناية بالمخطوطة، لم يبقَ من مخطوطات رشيد الدين إلّا بعدد أصابع اليد الواحدة، وهيَ جزءٌ واحد من ثلاثين من مخطوطة للقرآن ومرقّع (أو كراس) واحد من مجموعة من المُرقعات، وفتات من مخطوطة "جامع التواريخ" التي تألّفت من أجزاء عدة. ويَسردُ "جامعُ التواريخ" تاريخَ العالم وجغرافيتَهُ حيثُ يُغطّي سنوات حكم غازان وأسلافه، وتاريخ الشعوب الأروآسيوية من غير المغول، ونشوء العوائل الحاكمة. وأهمّ جزءٍ باقٍ من المخطوطة التاريخية كان حوالي نصف النسخة العربية من المجلّد الثاني عن الشعوب الأروآسيوية، كما أن عدد ورقاتها ناهزَ الثلاثمئة (حيثُ كانَ حجمُ الكتابة 37X25 سم بواقع خمسةٍ وثلاثين سطراً في كلِّ صفحة) مع مئة وعشرة رسم توضيحيّ وثمانين صورةً لأباطرة صينيين. وعلى الرغم من فقدان معلومات ذيل المَخطوطة، إلا أنّ التاريخ 1315-1314 أضيف فيما بعد ويعدّ معقولاً.

وقد جادَ الخطّاطون والمزوّقون في إبداعهم محاولين إضافة المزيد من الحُسنِ والجمال لأعمالِهم بالاقتباس من أساليب الشرق، فحلّتِ الشرائطُ الأفقية التي غطت ثُلثي مساحةِ سطح الكتابة محلّ التقاليد المبكّرة في تزويق المخطوطات بإضافة المربّعات، ويعود ذلكَ إلى التأثر بالأسلوب الصينيّ على الأرجح لتوافرِه لدى إلخانيّي إيران. وقد بدت بعضُ تأثيرات التمثيل الأفقي قويةً؛ فمثلاً في المشاهد الداخلية، تكونُ الصورةُ ثلاثيّة الأجزاء مكونة من صورةٍ مركزية تكتنفها صورتان أخريان وتُفصَلُ الصور الثلاث عن بعضها بأعمدة أو غيرِها من الوسائل العمرانية (الصورة 33) فيمتدُ الفضاءُ إلى ماوراء المرئيّ منها بتقنياتٍ تصويرية متنوّعة. وغالباً ما تنقطعُ بعضُ عناصر الصور الجانبية كالحوافر والرماح إلى خارج الإطار لتلامسَ منطقةَ النص بينما يتلاشى البعضُ الآخر ليغيبَ عن الرائي تماماً. أمّا العناصر الطبيعية كالسحاب والأشجار والمياه والجبال (المتداخلة مع بعضها عادة) فهي مقتبسة اقتباساًواضحاً واضح من التصاميم الصينية. أمّا الاقتباس من فن المخطوطات الغربية، الأوروبية منها أو البيزنطية على وجهِ الخصوص، فقد بدا واضحاً لتجديد الإرث الإسلامي. فمثلاً مشهد ولادة النبيّ محمد (الصورة 33) قائمة بالكامل على مشهد ولادة السيد المسيح، مع اختلاف واحد وهو إضافةُ ثلاث نساء على يسار الصورة تحلُ محل المجوسيين وعلى اليمين جدُّه عبدالمطّلب بديلاً عن يوسُف. وبينما تميّزت الرسومات في المخطوطات المبكّرة بألوانها الداكنة، نُفّذت رسوماتُ هذهِ المخطوطة بالحبر الأسود تعلوها رشات من التلوين المائيّ وهو أسلوبٌ صينيّ بامتياز. أضف إلى هذا اختيار دوائر سرد معيّنة لزيادة التزويق وإثراء التعليق المرئي على النص. وقد حظي الجزء الخاص بالسلالة الغزنوية الحاكمة في أفغانستان(1186-977) بالجزء الأكبر من التزويق والتصوير وكانت الأكثر ابتكاراً وحيويةً (الصورة 34) مقارنةً بالقسم الخاص بتاريخ الخلافة العباسية في بغداد (1258-749)، الذي خلا تماماً من أي رسوم توضيحية على الرغم من كل تفصيلاتهِ وامتداده الزمنيّ. ويعودُ ذلكَ بلا شك إلى نظرةِ المغول لأنفسهم كورَثَة للقادة الأتراك وفتوحاتهم. وأخيراً يوحي عدد الرسوم التزويقية للكتاب بالأهمية المتزايدة لفن المخطوطات كوسيلة للتعبير عن مفاهيمَ ليست بالضرورة في النص الصريح.

لقد تُوِّجَ هذا التوسّع في فن المخطوطات وإمكانياته في القرن الرابع عشر بإنجاز ملحمة "الشهنامه" أي: "كتابُ الملوك" التي اقترب عددُ أوراقِها من الثلاثمئة من القطع الكبير (مكتوبة بحجم 41X29 سم) وبواقع ستة أعمدة، كل عمود من واحد وثلاثينَ سطراً. وقد جُلّدت في مجلّدين ورُسِمَ لها ما يُقارب المئتَي صورة، وأغلبُ الظن عدم إنجازها

33. مولد النبي محمد، من مخطوطة رشيدالدين "جامع التواريخ"، تبريز سنة 1315 على الأرجح؛ الارتفاع 10 سم، العرض 25 سم، ادنبره، مكتبة الجامعة، القسم العربي مخطوطة رقم 20.

34. "محمد غزنوي عابرا نهر الكانج"، من مخطوطة لرشيد الدين "جامع التواريخ"، تبريز العام 1315. الارتفاع 12 سم، العرض 25 سم. ادنبره، مكتبة الجامعة، القسم العربي مخطوطة رقم 20.



35. "نعش الإسكندر". من مخطوطة "الشهنامه" المغولية العظيمة، شمال-غرب إيران، 1336-1328. الارتفاع 29 سم، العرض 29 سم. من متحف فريّير كالري في واشنطن.

بالكامل وبقاؤها في تبريزَ حتى أوائل القرن السادس عشر. وفي القرن العشرين وقعت المخطوطة بيد الوسيط الفرنسيّ جورج ديموت الذي قسّمها وعرَضها للبيع، ولم ينجُ منها سوى ثمان وخمسين ورقةً من الرسوم التوضيحية وبضع صفحات من النص لم تتعدّ عدد أصابع الكف الواحدة، وهي الآن مبعثرة بين متاحفَ شتى أو بأيدي هواة جمع المخطوطات في أوروبا وشمال إفريقية.

لقد كانت مخطوطة الشهنامه المغولية العظيمة كبيرةَ الحجم بحيث فاقت أحجام مخطوطات الوزير رشيد الدين، وكذلك رسوماتها وكانت مربّعة الشكل وشغَلَت معظمُ الصوَر بين أربع إلى ستةِ أعمدة نصية ، أمّا الخطوطُ فبدَت متشكلة وممتدّة خارج الأطر لإضفاء عنصر الحركة بدلَ السكون كما في بعض الرسومات مثل "محمد الغزنوي يعبر نهر الكانج" حيثُ يُلاحظُ فيها العناصر الطبيعية كجذوع الأشجار القائمة الألوان وتصاميم المياه المتداخلة فوق بعضها وكلها عناصر مستوحاة من فنون المدرسة الرشيدية، على أن الكتابةَ اتسعت لتضمّ المزيدَ من الصور والفضاءات، وقد شجّعَ حجمُ الصفحة الواحدة على إطلاق العنان للرسامين لإدخال المزيد من صوَر الانسان القريبة من الطبيعة. فعلى سبيل المثال صورة "نعش الإسكندر" (الصورة 35) الثلاثية الإطار مع تجاوز الصورة الوسطية من حيث الحجم على الصورتين المجاورتين، والصور الثلاث تتوحّد بصلة الآدميين ببعضهم في دائرةِ حول النعش؛ على أن بعضَهم ولاسيما صورة المحجّبات من المعزّين الظاهرة في صدر الصورة وصورة والدة الإسكندر وهي تبكي ابنَها على نعشه في المركز فكلّها مستوحاة من الإرث الغربي لـ "سفر المراثي" من الإنجيل، لكن الفنانَ على ما يبدو أعادَ تجميعَ العناصر الفردية لخلق الفعل الدرامي الحركي للفضاء التصويري غير المعروفة لدى تقاليد فنون المدرسة الرشيدية المبكّرة.

أمّا المشاهد الخارجية فقد كانت أكثرَ ابتكاراً، فمثلاً توصيف "براهام كور يقتلُ ذئباً" (الصورة 36) يظهرُ البطل ممتطياً جواداً من جهةٍ من الصورة وهو يقاتل الذئب، ومن الجهة الأخرى يبدو الحيوان مندحراً عاجزاً يزحف على ظهره غارقاً في دمائه يتلوى ألماً مُلتفاً على جذع شجرةٍ كثيبة. إنّ هذا المشهد الدرامي العاطفيّ نادرٌ في فن المخطوطة، وما وصلنا من أدلّة تُثبت أنه أسلوبٌ تجريبي قلّ تكرارُهُ في فن المخطوطة الإيرانية، فضلاً عن أنّ الطبيعة التجريبية للمخطوطة تتجلّى في تنوُّع المفهوم وتُعد أسلوب تنفيذ التصوي. فبعضُ نصوص المخطوطة كانت نثريةً وهو ما يُفسّر الاختلاف في نوعية الرسم التوضيحي وفقاً للنص شعراً كان أو نثراً، ناهيكَ عن نوعية الملابس التي يرتديها الآدميّون، فهناكَ سبعةٌ وثلاثونَ نوعاً من القبّعات وثمانية تصاميم من طيةِ صدر السترة، وقد نُفّذت بعضُ الرسومات بالتخطيط أو باستخدام الأصباغ المائية وبعضُها الآخر بالألوان الداكنة التي تتدرّجُ من الترابي والأخضر البارد ودرجاته إلى الأحمر الفاتح المتدرّج والأزرق المشرق. ويبدو أن استخدامَ الألوان كان تجريبياً أيضاً حيثُ تَلَفَ بعضُها تماماً وتشوّهَ البعضُ الآخر، كما أن تنوُّعَ أساليب الرسم قادَ البعض إلى الاعتقاد باشتغال عدّة فنانين في المشروعِ الواحد، لكن محاولاتهم لإثبات ذلك باءت بالإخفاق.

وقد يعودُ هذا الميل إلى التجريب إلى الوضع التاريخيّ الذي أدّى إلى عمَل المخطوطة أو إلى الغرَض الذي نُفّذت من أجلِه؛ فمثلاً مخطوطة "براهام كور يقتلُ ذئباً" ربما نفّذت بتفويض من غياث الدين، نجل رشيد الدين، الذي عيّنهُ أبو سعيد وزيراً في عهدِه سنة 1328 وهندَس تعيين الخان اربا قاوون سلطاناً ولكنهُ أُعدمَ في أيار / مايو من العام 1336، إذن كان القصدُ الاحتفاء بسلطة غياث الدين كملك وبالتالي اختيرت الرسوم بقصد سياسيّ. وكما هو الحال في مخطوطة "جامعُ التواريخ" إذ تنوّعت الأحداثُ أيما تنوّع من سلسلة الإسكندر العظيم التي ظهرت على كل ورقة تقريباً، إلى سيرة رُستم وغيره، فعلى سبيل المثالِ لا الحصر اعتلاء العرش والشرعية المَلَكية لملوكٍ أقل شهرةً ودور النساء في صناعة الملوك، وهو موضوعٌ مناسب تماماً في عصرٍ مضطرب وظروف سياسيةٍ متقاذفةُ الأمواج. إذن كانَت هناك أهداف وراء التصوير الرائع ومنها إضفاء الحس الفنيّ فضلاً عنها الأغراض السياسية ومنها تمجيد مملكة محتضرة ووصلها بالقادة العظماء من ماضي إيرانَ القريب، وبذا لم يعدُ فنُّ تصوير المخطوطات خاصاً بفنانٍ محدّد أو عرّابٍ بعينه، إنما أوكلَت لها مهمات ووظائف وأغراض ترتبط بشؤون العامة ومصايرهم.

ولا عجبَ أن الدورَ الجديد المُناط بالمخطوطات انبثق أصلا منذُ عقودٍ خلَت من تجارب المدرسة الرشيدية ولاسيما "الشهنامه" التي لم تكن بالنسبة للإلخانيين إلا مدوّنةً تاريخية كما هي مخطوطة "جامعُ التواريخ" وعرّابها رشيد الدين. وعلى الرغم من توقف التجديد والتجريب في الرسوم الفارسية في مخطوطات العصر المتأخر كالاهتمام بالفضاء واستحاثة العواطف والتذكير بالموت ومراسيم العزاء، إلاّ أنّ استخدامَ المخطوطات والتمثيل التصويريّ فيها لدعم الشخصيات ومكانتهم السياسية والاجتماعية جرى على قدَمٍ وساق، ولهذا السبب عدّت الأجيالُ اللاحقةُ هذا العصر معيناً لا ينضب في تاريخ الرسم الفارسيّ. ومما يُذكر أنّ المؤرّخ والخطّاط والرسّام

٣٦. "بهرام كور يقتل ذئباً" من "الشهنامه" المغولية العظيمة، ١٣٢٨-٣٦؛ الارتفاع ٢١ سم، العرض ٢٩ سم. كامبريج، ماساشوتس، متحف جامعة هارفارد للفنون.

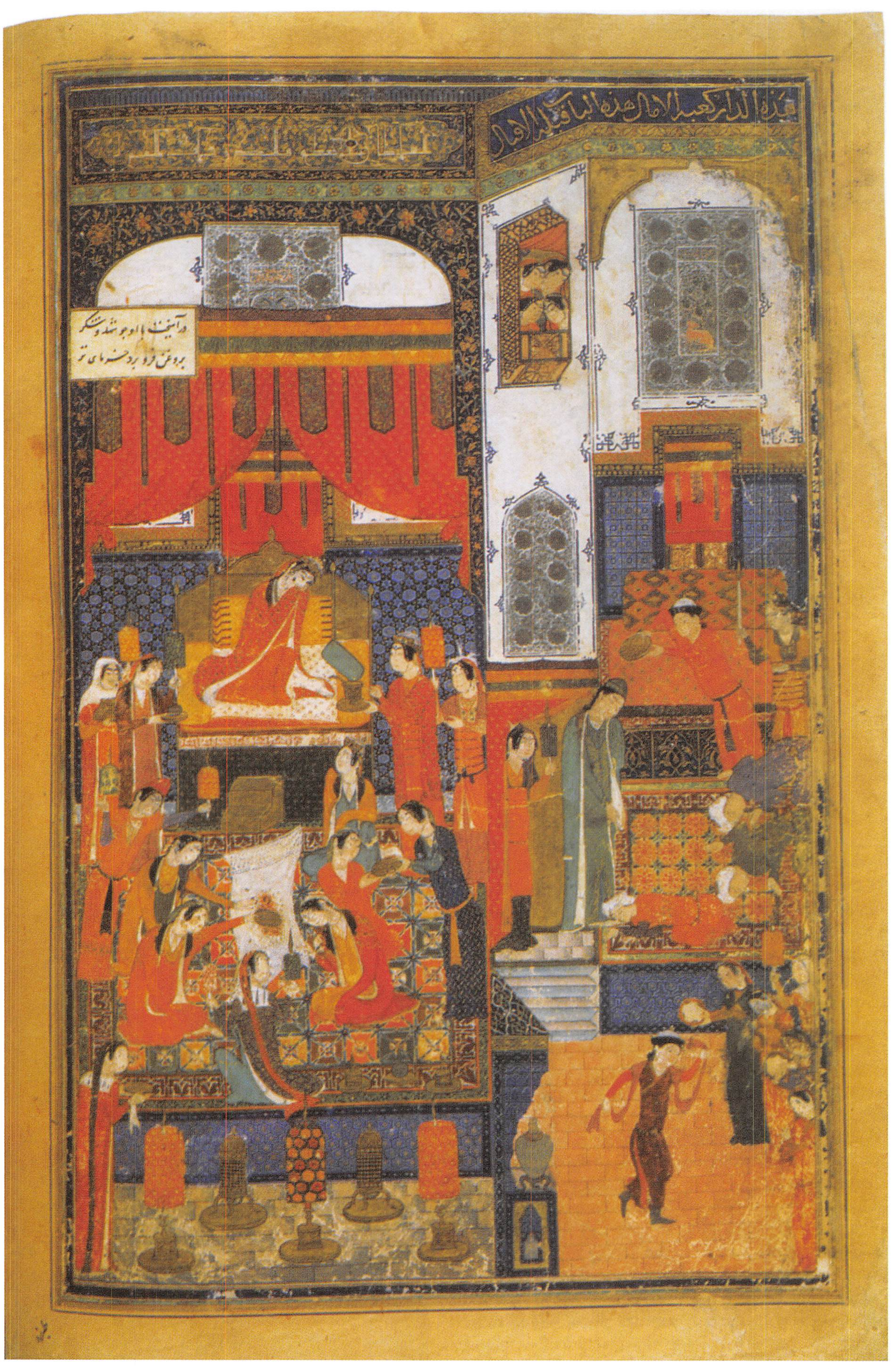
دوست محمد (64-1510) جمعَ تراجمَ الفنانين سابقهم وحاضرهم في دليل للخط والرسم بطلب من بهرام ميرزا، وهو شقيق الشاه الصفوي طهماسب، حيثُ كتبَ قائلاً: "إن الشيخ أحمد موسى هو الذي أماطَ اللثامَ عن فن الوصف الذي بقي لغزاً لعقود، وإليهِ يعودُ الفضلُ في ابتكاره."

وبقي الأسلوبُ المتقن في رسم المخطوطات محافظاً على متانته على الرغم من تهاوي سلطة الإلخانيين، فعلى سبيل المثال لا الحصر لم ينعكسْ الاضطراب السياسيُّ انعكاساً مباشراً عليه قبل غزو بغداد قبل حوالي القرن من الزمان، ويُلاحظُ ميّزات "الشهنامه" المغولية العظيمة من الفضاء المتنوّع وحجم صور الآدميين والموتيفات الصينية في بقايا عددٍ من المخطوطات المنفّذة في العقود الوسطى من القرن الرابع عشر. وضمّنَ دوست محمد في دليل التراجم أو المرقّع الذي جمَعهُ رسومات من بقايا مخطوطة "معراجنامه" أو "المعراج" ونسبَها إلى أناملِ أحمد موسى، ويُلاحظُ فيها هذه الميّزات. وفي مرقّع آخر جُمِع برعاية طهماسب الأوّل في منتصف القرن، نُشرت رسوماتٌ من مخطوطةٍ أخرى وهي "كليلة ودمنة" ويُلاحظُ في صور المشاهد الداخلية لها توافق عناصر صور الآدميين والفضاء وغيرها من التفاصيلِ مع صوَر "الشهنامه" (الصورة 37)؛ بينما تُظهرُ المناظرُ الخارجية (الطبيعية) اهتماماً بعناصر العراء وقُربها من الطبيعة التي ميّزَ مخطوطات الحقب المبكّرة، فضلاً عن امتدادِها خارج حدود إطار الصورة نحو الحاشية. كما دلّ الخطُّ العموديّ الفاصل بين النصِ وحدودِ الصفحة في المشاهد الداخلية على التفريق بين الفضاء الداخليّ والخارجيّ، بينما في المشاهد الخارجية يذوي هذا الخطُّ في تفاصيل المنظر الطبيعيّ التي تغمُرُ الصورة. كما اهتمّ فنّانُ البلاط المَلكيّ، حتى بعدَ سقوط الإلخانيين، بالانسجام بين موضوع المخطوطة والتمثيل التصويريّ وتوافقهما من خلال إثراء صور الحيوانات بأكبر قدرٍ ممكن من الواقعية الطبيعية والمهارة والإحساس المُرهَف. وتجلّى ذلكَ في مخطوطة "كارشاسبنامه" المؤرّخة في يوليو 1354 التي تُركت فيها مساحاتٌ من الفضاء تتسع للمزيد من الرسوم أكثر من الفضاءات الخمسة المشغولة. وقد تبيّنَ أنها تُشبهُ تلكَ التي في الشهنامه، على أنّ صور الآدميين بدت أكثر تكلُّفاً بينما امتدت بعضُ الصور أو جُزئياتها إلى الحاشية، وهذا ما سيبرزُ للعيان في المراحل اللاحقة.

أمّا في الثلث الأخير من القرن الرابع عشر فقد اعترى تاريخ المخطوطات الفارسية الكثير من الجدَل والتناقضات. ووفقاً لما سَردَهُ دوست محمد في مُرقّعه، انتقلت البُردةُ من أحمد موسى إلى أمير دولة يار الذي كان مملوكاً لأبي سعيد. وكان أميراً متخصصاً بالرسم بالحبر (أو بالفارسية قلَمسياهي)، وتتلمذَ على يديه شمس الدين خلال عهد السلطان الجلايري عُويس (1374-1356) وقام بتنفيذ مشاهد من الشهنامه المربّعةُ الإطار. ثم سارَ على نهجِهِ اثنان من طلابه وهما الجُنيد البغداديّ وعبدالحي الذي

37. "كاردانا والسلحفاة أصبحا صديقين"، من أجزاء من "كليلة ودمنة"، من تبريز على الأرجح، وسط القرن الرابع عشر. الأبعاد 19.7 X 20.3 سم. إسطنبول، مكتبة الجامعة، المخطوطة ف 1422، الصفحة 19 اليسرى.





38. "هومي يوما بُعيد زفافه، تُسكبُ النقودُ على رأسه وهو يغادرُ حجرة هوميون" من مخطوط خواجو كيرماني، ديوان، بغداد، 1396. الأبعاد 32X19 سم. لندن، المكتَبة البريطانية، المخطوطة 18113، الورقة 45 اليسرى.

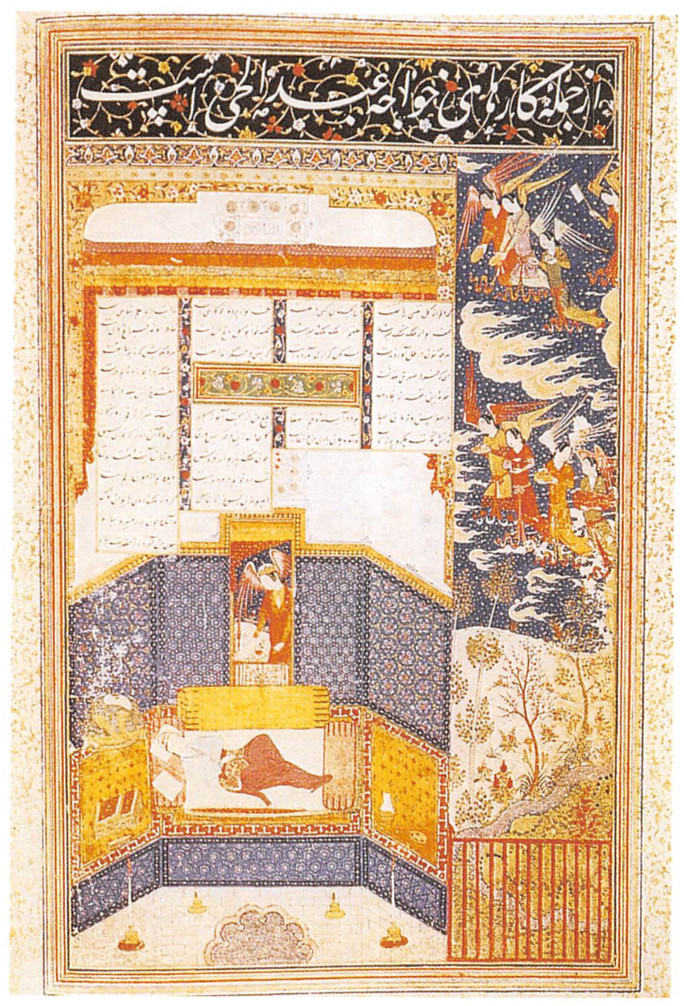
علّمَ أحمد، نجلَ عويس، (العهد 1410-1382). وقد نُسبت بعضُ المخطوطات التي جُمعت في مُرقّعاتٍ إلى هذا العصر بناءاً على أسسٍ أسلوبية مع بقاء تواريخها الصحيحة محض جدل. ولكن في عهد أحمد جلاير في بغداد بدأ تاريخ نشوء رسم المخطوطات يتضح بجلاء حيثُ دوّنت تواريخها، واحتوت على أسماء منفذيها كما ذكرَها دوست محمد.

ومما وصلَنا من مكتبة أحمد الجلاير للمخطوطات نسخةٌ من رائعة نظامي "خمسة" أو "القصائد الخمس" المؤرّخة 1388-1386 ونسخةٌ مقلّدة من مخطوطة القزويني "عجائب المخلوقات" المؤرّخة 1388. ويُستَشفُ من عناوينها الطابع الكوني الواسع للمكتبة الملَكية، كما أنّ الخطّ المائلَ للنص والأفق الواسع في الصورة والأرضية المنمّقة المفروشة بالمروج والشخوص الأصغر حجماً نسبياً كلُّها ميّزاتٌ ستغدو معالمَ الأسلوب الجلايري، على الرغم من افتقارِها إلى دقةِ الأداء وروعة التمثيل اللذين ميّزا مخطوطات العهود السالفة. فمثلاً نسخة مخطوطة خواجو كرماني "ديوان" أو "مجموعة قصائد" التي نُفّذت في بغداد في العام 1396 تحتوي الآن على تسع لوحات بمقاس 32X24 سم، ومنها "هومي يوما بُعيدَ زفافه" (الصورة 38) تُصوِّرُ الأميرة هوميون جالسةً على اليسار من مخدعها، بينما يُظهِرُ الشباك أعلى رأسها توقيعَ الجنيد، "رسامُ البلاط" وهو بلا شك أول توقيعٍ حقيقيّ في تاريخ رسم المخطوطة الفارسيّ.

وبالأسلوب نفسه تم تنفيذ رسومات مخطوط خواجو كيرماني، وتُلاحظُ الصور وقد احتوت النص تماماً بحيث تختلطُ بعضٌ من أعمدة النص بالحواشي فتمتلىء الصفحةُ كليةً. ويَعملُ سطحُ الصفحةِ كستارة المسرح الخلفية أمامها شخصيات صغيرة ممشوقة محصورة في دائرة. كما تُلاحظُ دقةُ التصوير العمراني داخل الصورة بحيث تتوافقُ الأشكال الهندسية وأقواس الأرابيسك مع الآجر المعشّق والزرابي والنوافذ المجصصة في نسقٍ خلّاب من الأحمر والبرتقالي والأزرق. وتُعدُ هذه الرسومات من أكثر المخطوطات الفارسيةِ رومانسيةً على عكس الصور الآدمية الكبيرة الحجم والإفراط في العاطفة والعنصر الدرامي لرسومات الشهنامه المغولية. إن هذا العالم المفعم بالوجدانية الأدبية حيثُ زقزقة العصافير ورائحة الزهور أبرز ما تنفردُ بهِ رسوماتُ المخطوطة الفارسية في القرن المقبل كما سنرى.

لقد تمّ نقل الورقة التي تصوّرُ "ملاكاً في المنام" (الصورة 39) من مخطوطة "ديوان" ربما في بداية القرن السادس عشر إلى مُرقّع دوست محمد؛ الذي عمَدَ بدورهِ إلى نسبة العمل إلى عبدالحي وهو أحد تلاميذ شمس الدين خلال عهد أحمد الجلاير وذلكَ بعنونة رأس الصفحة باسم "عبدالحي" على الرغم من تنفيذ الرسومات التوضيحية بالأسلوبِ نفسه. وقد يعود ذلكَ إلى وجود سمة بارزة وهي الجدار في الخلفية الذي يُظهِرُ تخطيطاً لامرأةٍ ورضيعٍ واقفَين في محيطٍ صخريّ محفوف بالمروج الخضراء والنباتات والأشجار. وقد ربطتِ الأجيال اللاحقةُ اسمَ عبدالحيّ بهذا التخطيط والجدار ما حدا بدوست محمد أن ينسبَ الرسمَ إليه. وأغلبُ الظن أن الرسومات كمثيلاتها في المخطوطة تعودُ للجنيد الذي ضمّنَ اقتباساً مرئياً ذكياً من عمل معاصريه.

وشهرةُ عبدالحيّ كرسّام ماهر جعلته المسؤولَ أيضاً عن رائعة أخرى من عهد أحمد الجلاير، وهي رائعة السّلطان نفسه، "ديوان" التي تكوّنت من 337 ورقة، ثمان منها (وهي الصفحات 17أ، 18أ، 19أ، 21ب، 22ب، 23أ، 24أ، و 25ب) تحوي رسومات حاشية منفّذة ببراعةٍ مع إتقان في توزيع الحبر الأسود والرشات الخفيفة



39. "ملاكٌ في منام" صفحة مفصولة ومُلصقة في الكراس، بغداد، 1396، الأبعاد 28.5X19.5 سم. إسطنبول، مكتبة قصر توبكابي سراي، المخطوطة هاء2154، الورقة 20، اليسرى.

من الأزرق والذهبيّ. ويُظهِرُ الرسم الأوّل (الصورة 40) مشهداً رعويّاً بسربٍ من الوزّات يُحلّقن فوق الرؤوس، وعلى اليسار رجلٌ متكئ على عصاً بصحبةٍ امرأةٍ تحملُ رضيعاً. وتُلاحظُ في الأسفل بضعةُ أزواج من الجاموس مع راعٍ. وتتّسمُ هذهِ الرسوم بريادتها الفنيّة ومواقعها المختارة ومعانيها المنشودة. وعلى عكس الرسومات المعاصرة المنفّذة بالألوان، لم تكنْ هذه الرسومات إلّا تخطيطاً مستغنياً تماماً عن الأصباغ المائية التي عرفتها المدرسة الرشيدية، فضلاً عن استقلالها التام عن عمود النص، كما أنها قصائد صوفية تُمجّدُ الحب وتثني على الخالق، لكن الصورَ تبدو بعيدةً عن المعنى الظاهريّ للشعر، بيدَ أنّها قد تُحاكي المواضيع الصوفية للقصائد، وأهمّها المراحل السبع من درجات الوجد في السلّم الصوفي الذي يرتقيهِ المتصوّفُ للوصولِ إلى الحق كما هو في قصيدة فريد الدين العطّار "منطق الطير" حيث هناكَ ثلاثون طيراً، وهي رمز البشر، يبحثون عن الله في وديانٍ سبعة ليُدركوا أخيراً أنه بداخلهم. ومما يُذكر أن تيمور أتى بعبد الحيّ من بغدادَ، ومعهُ روعة الأسلوب الجلايري الفني والوجدانيّ، إلى عاصمتهِ سمرقند وبذلكَ يمكنُ معرفة الأساس الذي قامَ عليهِ الأسلوبُ الفارسيّ في الرسم التوضيحي للمخطوطات الذي سيشهدُ تطوّراً جديداً في حقبة التيموريين (الفصل 5).



40. "مشهد رعَويّ"" من مخطوطة السلطان أحمد الجلايري، "ديوان"، 1304. واشنطن، دي سي، متحف فرييَر كاليري.

تُذكّرُ بمثيلاتها القديمة من المدرسة الرشيدية (الصورة 33)، ويَدلُّ صغرُ صور الآدميين والآفاق الضيّقة أو غيابُها على أنها من النصف الأول من القرن الرابع عشر. إلّا أن مكان تنفيذها ما زال موضع جدل، حتى إن نسبتها إلى بغداد أو الهند لم يكن مقبولاً من أحد، غيرَ أنّ التلوين النوعيّ والإسراف في التذهيب والرسم المتقن والوعي الواضح بروائع مدرسة البلاط وأساليبها الإبداعية، كل ذلك يشي بأنها من تبريز ومن المدة بين العقدين 1330 و 1340؛ ناهيكَ عن الشبه الواضح بين اثنين من ثلاث من المخطوطات، ما يعني أنها لم تنفّذ بتفويض فرديّ بل لأغراضٍ تجاريةٍ بحتة لزيادة ثروة تاجر أو رجل من البلاط بعد رواج سوقها.

لقد أصبحتْ شيراز مركزاً آخر في جنوب-غرب إيران للمخطوطات ذات الرسوم التوضيحية وعُرفت بأسلوبها المميّز وانتعش انتاجُ المخطوطات بين العقدين من 1330 و1340 خلال حكم الأنجويد. ويتّضح ذلك من دراسةِ مجموعةٍ من المخطوطات، منها ثلاث نسخ مؤرّخة من "الشهنامه" تميّزت بأحجامها المعتدلة بين مثيلاتها الضخمة من المدرسةِ الرشيدية وتلك الخاصة بالشهنامه الصغيرة الحجم. أمّا حجم الكتابة فناهزَ الثلاثين سنتيمتراً ارتفاعاً (الصورة43)، ويُلاحظُ بروزُ الرسوم الداكنة بسبب رداءة توزيع الكثافة اللونية وغلَبة اللونين الأحمر والبرتقالي، على الرغم من جمال

41. "بهرام كور يقتلُ تنيناً" من مخطوطة "الشهنامه" الصغيرة، شمال-غرب إيران، النصف الأول من القرن الرابع عشر. دبلن، مكتبة جيستر بيتي، المخطوطة الفارسية 104.61.

وقد ترافقَ التقليد البلاطيّ في رعاية المخطوطات الثمينة وإنتاجها بأحجام كبيرة لإثراء المكتبة المَلَكية مع أغراض تجارية أخرى متعلّقة بالسوق. وعلى العموم كانت المخطوطات التجارية أصغرَ حجماً وأقلّ إبداعاً وبراعةً من المخطوطات المترفة الباذخة. وهناكَ ثلاثُ مجموعات من المخطوطات المتفرّقة من "الشهنامه" التي افتقدت إلى الإهداء ومعلومات المؤلّف والتاريخ، على الرغم من إمكانية عدّها صنفاً واحداً قائماً بذاته جاءَ على أساس الصفات الأسلوبية المشتركة فيما بينها، أما حجم الخط فبلغَ 24.5X17.5 سم، وتكونت كل مخطوطة من ثلاثمئة ورقة بواقع ستة أعمدة من النص وحوالي ثلاثين سطراً للصفحةِ الواحدة. وضمّت كلُّ مخطوطة أكثر من مئة رسم توضيحي منفّذة بإتقان وبألوان كثيفة وأحياناً فاتحة فضلاً عن الإسراف في تذهيب الخلفية والموتيفات الثانوية، ويُلاحظُ إغراق العمل كلّه بالتصاميم النمطية حتى إن صورَ الشخوص تكادُ تهرُب من إطار الصورة. ففي الرسم التوضيحي في "بهرام كور يقتلُ تنيناً" (الصورة 41)، يبدو البطلُ في لحظة مواجهة رأساً برأس مع الحيوان من دون الحاجة إلى تفاصيل البيئة المحيطة أو تفاصيل العراء المعتادة في تمثيل الموضوع نفسه في "الشهنامه" المغولية (الصورة 36). أما في "بهرام كور في بيت الفلّاح" (الصورة 42)، فتبدو الشخوصُ منتظمةً في الإطار البسيط ثلاثيّ الأجزاء

الصور وحيويتها على نحوٍ عام. أمّا العراء فقد رُسم بطريقة تخيّلية ومسطحة على وجهِ الدقة باستخدام محدود لتقاليد الرسم، وأغلبُ الأشكال محدّدة ببساطة ساذجة كالتلال التي رُسمتْ مخروطية. وأغلبُ الظن، نشأت هذه المدرسة بوصفها مدرسةً للمشغولات اليدوية في عهد الأنجويد ورخائهم الاقتصاديّ على أن أصلها قد يعود إلى العام 1308-1307، وهو عام "كليلة ودمنة" الصغيرة الحجم الموجودة حالياً في المكتبة البريطانيّة، وقبلها الأسلوب الرافديني في القرن الثالث عشر.

وبقيت شيراز مركزاً تجارياً رئيساً للمخطوطات التجارية في حقبة السلالة المظفّرية التي سيطرت على جنوب-غرب إيران. أمّا الأسلوب الجديد فقد باتَ جلياً في الشهنامه المنسوخة سنة 1371. إنّ الشخوص ذات الخصر الممشوق والرؤوس البيضوية والأعناق الطويلة نسبياً هي أهم ما يميّز الرسومات الاثني عشر في المخطوطة، ناهيكَ عن الشارب الخفيف واللحية المهدّبة في صور الذكور منها؛ وبذا غدَت الصورة "بهرام كور يقتل تنيناً" مرجعا للرسومات النمطية: فالتنين لم يعد ينفثُ ناراً ودخاناً، بل مربوطاً بلفيف من الأرابيسك المتناسق، كما يُلاحظُ استخدام الألوان لإضفاء سماتٍ فنية أكثر منها طبيعية. وكما هي الحال في الاهتمام بالفضاء التصويري الجلايري المعاصر، فقد أصبحَ سطحُ الفضاءِ في الصورة عبارة عن ستارة مسرح خلفية تقفُ أمامها الدمى. وبقي هذا الأسلوب حتى نهاية القرن، وصارت الأساس الذي تُقاسُ على وفقه المخطوطات المنتجة في شيراز في القرن الرابع عشر.



43. "رستم يقاتل التنين" من "شهنامه" الفردوسي، شيراز، العام 1333. الأبعاد 10X11.2 سم، سانت بتسبورغ، مكتبة ولاية سالتيكوف-شيكدرين العامة، المخطوطة دورن 329، الورقة 45 اليسرى.

42. "بهرام كور في بيت الفلاح" من "الشهنامه" الصغيرة الثانية، شمال-غرب إيران، النصف الأول من القرن الرابع عشر. متحف بروكلين.



44. "بهرام كور يقتل التنين" من "شهنامه" الفردوسي، جنوب-غرب إيران، 1371. إسطنبول، مكتبة قصر توبكابي سراي، المخطوطة هاء 1511، الورقة 203 اليسرى.



الفصل الرابع

العمارة في إيرانَ وآسيا الوسطى في عصر التيموريين ومعاصريهم

اختفى آخرُ أثرٍ للإمبراطورية الإلخانية في إيران في العقد السابع من القرن الرابع عشر م، بيدَ أنَّ قوةً جديدةً بدأت بالظهور في آسيا الوسطى أعادت الحياة إلى أحفاد جنكيز خان وأحيت سلطتَهم في معظم أرجاء أوراسيا. وتيمور، المعروف لدى الغرب بـ "تيمورلنك" كان شيخَ قبيلةٍ بدويةٍ حوّلَ حضارتَهُ البدوية إلى إمبراطورية عالمية، وصارت كل من عواصم التيموريين في آسيا المركزية وأفغانستان – وهي شهري سبز وسمرقند وبخارى وهرات– قبلةً للثقافة والفن لإظهارِ مجد السلطة التيمورية وعظمتها. وقد استُنفرَ أمهرُ الحرفيين وأشهرُ الفنّانين، ولو بالقوة، من الشرق والغرب لتحقيق التطلّعات التيمورية. ومع الأسف لم تدم الحال، فقد أخذت الهزات الأرضية وحملات الغزو والإهمال مأخذَها من بأسِ التيموريين وقوتهم. ويمكن تقسيم العمارة في هذهِ الحقبة أربعة مراحل وهي: العمائر التي أنشاها تيمور (العهد 1405–1370)، العمارة في عهد ابنه شاه روخ وزوجته جوهرشاد (العهد 1447–1405)، ثمّ العمارة في عصر السلطان حسين بيقاره ومؤتَمَنُهُ عليشير نوائي (العهد 1506–1470) وأخيراً العمارة في عصر أنداد التيموريين، وهم سلالة التركمان القره قوينلو في غربي إيران (وهي الخروف الأسود 1468–1380) والآق قوينلو (الخروف الأبيض –1378 1508).

لقد كانت حملاتُ تيمور حاسمةً بكل المقاييس، فقد غزا تيمور إيران والأناضول ووادي الرافدين بسرعة خاطفة. وكان هجومُهُ على الأناضول مدعاةً للعثمانيين لتأجيل فتحهم لبيزنطة. أمّا بغداد، التي بقيت العاصمة الشتوية للمغول، فقد تلقّت الضربةَ القاضية ولم تستطع استردادَ مجدِها السابق بعدَها. وتحرّكَ تيمور نحو الشرق ودخلَ الهند فاكتشفَ روائعَ سلاطين دلهي، وكادَ أن يصلَ إلى الصين ليحققَ حلمَ سلفهِ جنكيز خان في إعادة إمبراطوريته، لكن المنيةَ سبقتهُ. وعكست عواصمُهُ الجديدة والمهمات التي أناطَها بنفسه طموحَهُ غيرالمحدود لغزو العالم والحصول على الغنائم من كلِ حَدَبٍ وصوب، ولاسيما شهيتُهُ للمقتنيات الفنية التي تشهدُ على وصولهِ إلى مصادر ومنابعَ عمدَ إلى تنظيمها لتدعيم سلطته وثرائه.

لقد كان أولُ مشروعٍ عمرانيٍّ تبناه تيمورَ هو تحويل مسقط رأسه (كيش) إلى عاصمة له، فسمّاها شاهري سابز (أي المدينة الخضراء) احتفاءاً بالمدينةِ الخضراء وسط السّهبِ الأجرد إلى الجنوب من سمرقند على الجانب الآخر من جبال ظرفشان. ولم يبقَ من قصرهِ المسمّى "اق سراي" سوى بوّابتهُ (أي القصر الأبيض؛ 1396–1379؛ الصورة 45) التي تتكوّنَ من إيوانٍ فخم بعرض اثنين وعشرين متراً ويكتنفُها حصنان، وقد بُنيت من لبنات الآجر وتزيّنَت بالآجر عالي الجودة، وكُسيت سطوحُها الواسعةُ بالبلاط الفسيفسائي بينما وُشّحت السطوح الأصغر بألواح الآجر متعدد الألوان، ويُلاحظ توقيع محمد يوسف من تبريزَ عليها. وقد نُفذت الزخرفة على الآجر بتقنية الـ "الفواصل الجافة (cuerda seca)" وفيها يتم خلط الزجاج بألوان متعدّدة، ثمّ يوضعُ المزيجُ الناتج على البلاطة ضمن مناطق مختارة تُحدّد بخطوط من مادة دهنية تمنع الألوان السائلة من الاختلاط مع بعضها أثناء شيها بالفرن، بعد ذلك تُحرق المادة نهائياً. وبالطريقةِ نفسها استخدمَ تيمور غنيمتَه الضخمة من دحر القبيلة الذهبية لتمويل إنشاء ضريح ضخم فوق قبر الشيخ الصوفيّ أحمد ياسوي (المتوفى 1166). وقد أنشأ ياسوي طريقتَه الصوفية عندما كان مُلازماً للشيخ البخاري الصوفيّ العظيم يوسف همداني، وبعد وفاته أصبحَ ضريحُ ياسوي محجّاً لأتراك آسيا الوسطى والفولكا. ويقعُ مرقد ياسوي في مدينةِ ياس، وهي مدينة تركستانية في كزاخستان، كانت واحةً على الطريق التجاري شمال طاشقند. ومن بعيد يطلُّ بهاءُ مرقد ياسوي بظلال قبابِه الضخمة وظلالِ سطوح قناطره الساقطة فوق السّهب المنبسط كأنّها حوتٌ خارجٌ من البحر (الصورة 46). وتبلغُ مساحة بناية الضريح المستطيلة الشكل 65.5X46.5 متراً، وتتزيّنُ جدرانُها الخارجيةُ بلبنات الآجر المنقوش بالفسيفساء، ومن ناحية الجنوب يُحلّقُ إيوانٌ مقنطرٌ ضخم بطول 37.5 متراً يغوي الزائر بالدخول ليرى أولاً الأبواب الخشبية المنحوتة والمحفورة (الصورة 72) التي تقودهُ إلى الغرفةِ المربّعةِ المغطاة بالقبة المقرنَصة، ليجدَها شاهقةً بعلوّ إيوان المدخل (الصورة 47). وأغلب الظن أن الغرفةَ خُصصت لتجمع المتصوفين، والشاهد على ذلك إناء برونزي ضخم (الصورة 73) استُخدمَ في تقديم الطعام الخاص بعاشوراء للزائرين، وهي إحياء ذكرى استشهاد الحسين. ويقودُ المحورُ المركزي إلى الضريح نفسه الذي يبرزُ من السورِ الخلفي للبناية وهو مُغطّى بقنطرة مقرنصة مُذهلة (الصورة 48)، ومحميٌّ بقبةٍ مستديرة مبنية من البلاط الأزرق. ووجدَت أيضاً مرافقُ للخدمات الثانوية مثل حُجُرات المبيت والمسجد والمطبخ والحمّام والمكتبة والخلوة، وكلّها شغلت المساحاتِ الجانبيةَ من المُجمّع. ومعظم هذهِ الغرف إما مستطيلة أو عشوائية، بيدَ أنها مغطاة بأكثر العقود ابتكاراً في الحقبة التيمورية المبكرة، وبعضها الآخر متميّز بالأقواس المستعرضة التي تدعم العقود النجمية. وكانت العقود المستعرضة قد استخدمت من قبل في عمائرَ في وسطِ إيران (راجع الفصل الثاني). وقد وُجدت معلوماتٌ بينة عن مؤسس البناية ونقّاشها حيثُ وُجدَ على السور السفلي لغرفة القبر العبارة التالية "من عمل حاج حسن. . . شيرازي"؛ فضلاً عن العثور على توقيع آخر على بلاطةٍ فوق أسطوانة القبر لشمس بن عبدالوهاب شيرازي البنّاء. إن الإشارةَ إلى شيراز، وهي مدينة في جنوب-غرب إيران معروفة بعمرانها، يدلُّ على أنّ عمرانييّ شيراز الذين اختطفَهم تيمور وأتى بهم إلى آسيا الوسطى، هم من أضافوا تقنيات بناء العقود إليها، وجادوا بعلمهم، وأبدعوا بأساليبهم الهندسية حتى غدت تقنية بناء العقود المستعرَضة المعيار العمراني الرئيس في العمارة التيمورية؛ وقد نَجدُ من العمران ما يُنعتُ بـ "الشيرازي" لكنهُ من عمل مهندسي آسيا الوسطى الذين ينسبون أنفسَهم إلى المهاجرين من شيراز وليس إلى باقي المهاجرين.

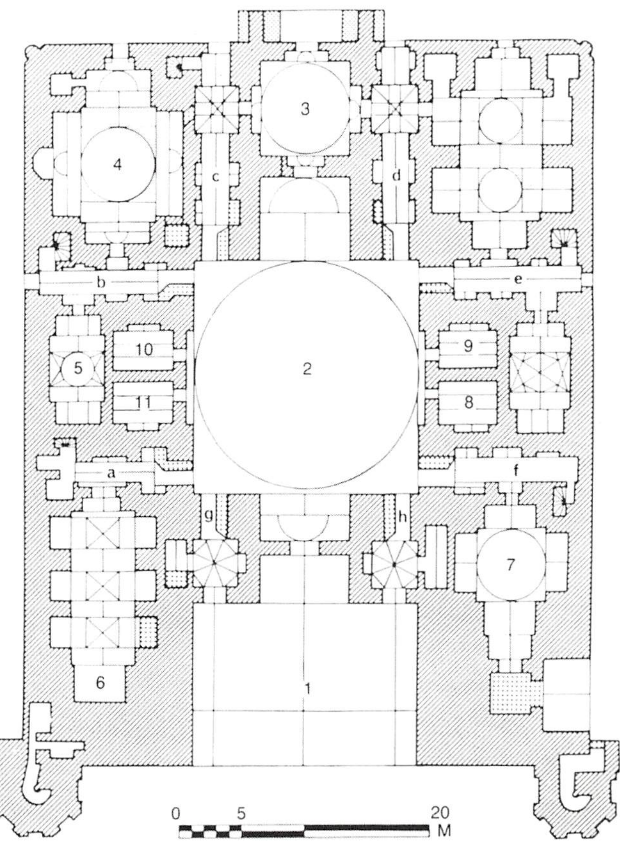
وقد سادَ استخدام الوحدات المعيارية في تصميم المخططات العمرانية ابتغاء أكبر

45. شَهري سبز، بوابة قصر الآق سراي، 96-1379.

46. مرقد أحمد يسوي في مدينة تركستان، 99-1394.

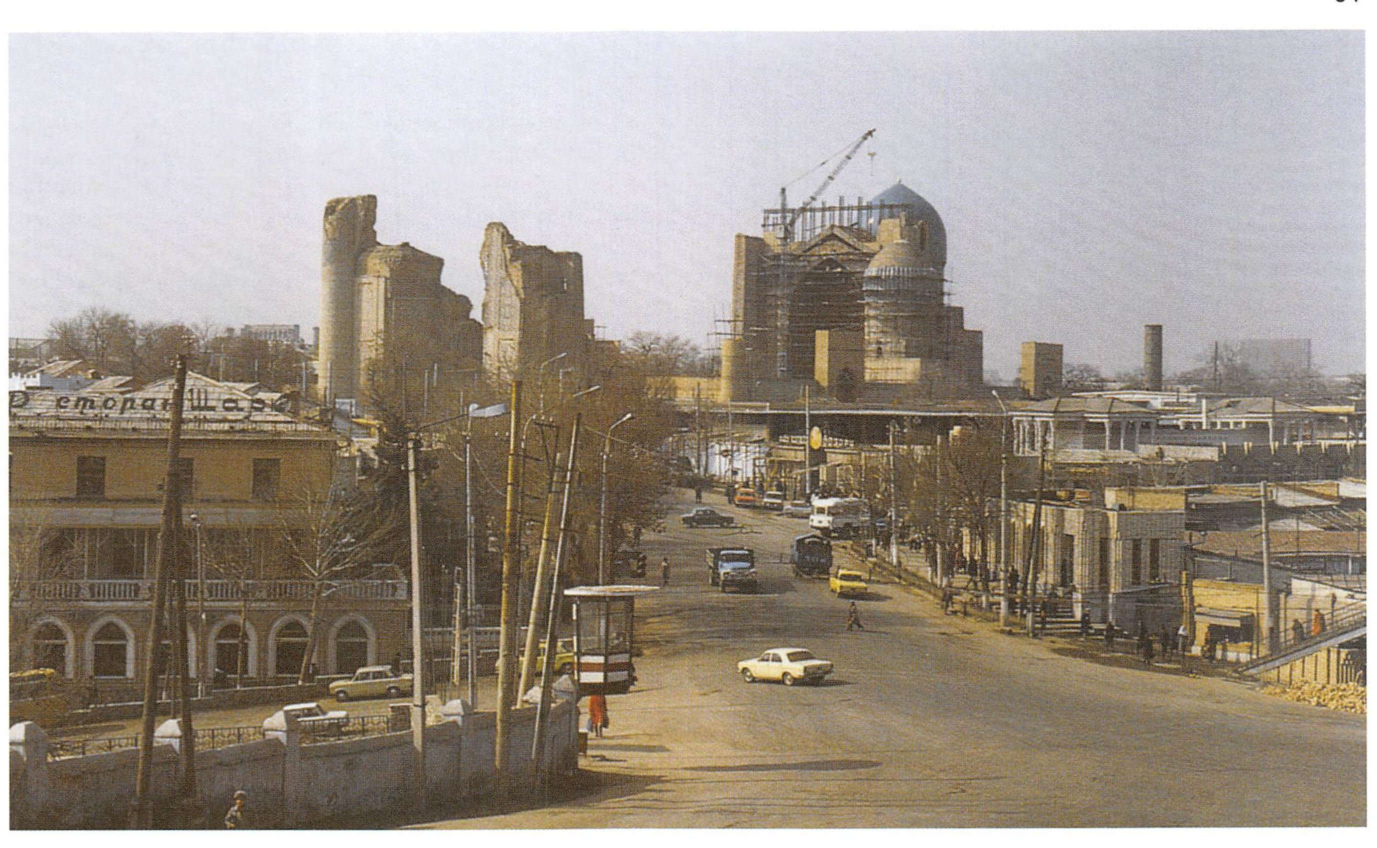
قدرٍ ممكن من المهنية والدقة التي غدَت ديدَن المشتغلين في العمارة حينئذ. فقد افترض الباحثون السوفييت أن تخطيطَ ضريح أحمد ياسوي فُرِشَ على رسمٍ بياني واستخدمت وحدة الذراع في القياس وتساوي 60.6 سم. كان الرّواق المَركزي باكورةَ ما صُممَ على مساحة الثلاثين ذراعاً وخطِّها القطريّ المائل، ثمّ وُزِّعت باقي المساحات المحيطة به. ويبدو أن هذا النظام من الوحدات المعيارية تزامنَ مع نشوء أنظمة التدوين العمرانية التي مهّدت لظهور الخرائط. وقد استخدمَ المهندسُ العقود المقرنصةَ لتحديد الفضاءات المهمة في البناية كالمقرنصات المتعدّدة الصفوف التي تُغطّي فضاء الاجتماعات المركزية، وهناك مُقرنَصات أكثر دقةً تُغطّي منطقة الضريح والجامع. وقد عُرِفت العقود المقرنصة التي تعلو مختلفَ الفضاءات منذُ أمدٍ بعيد، كما في ضريح عبدالصمد في ناتانز (الصورة رقم 11)، بيدَ أنّ استخدامَها في مزار أحمد ياسوي كان على نطاق واسع ولأوّل مرة. ففي العمران التيموري المُبكر اعتُبرت تتويجاً للإرث الإيراني حيثُ رُكّبتْ وجُمّعت عناصرُ المُقرنَصات لتشكيل العقد، بينما استخدمت فيما بعد كعناصرَ مُساندة ضمن عقود من شبكةٍ من الحنيات الركنية وعلى نطاق محدود في مجمّع مرقد ياسوي.

وما لبثَ أن بدَت العاصمة شاهري سابز بعيدةً جداً ولا تفي بطموحاتِ تيمور الجبّار، لذا قرّر الانتقالَ إلى سمرقند. وقد زارَ روي كونزاليس دي كلافيجو عاصمةَ تيمور في سمرقند سنة 1404 عندما كان سفيراً لبلاط الملك هنري الثالث في ليون والقسطل وحدّث عن روعتها. ففيها الخيام الكبيرة المعمولة بشكل ظُلَل ومرصّعة بالقماش



47. تخطيط مرقد يسوي في مدينة تركستان، 1) الايوان، 2) الرواق المركزي، 3) الضريح، 4) الجامع، 5) المكتبة، 6) المطبخ، 7) غرف ببئر، 8-11) الصوامع.

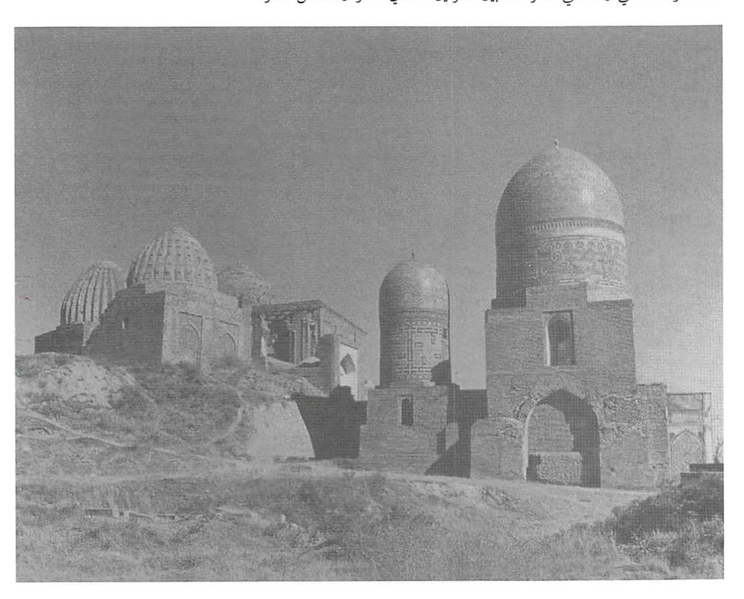
48. مرقد أحمد يسوي في تركستان، القبة المقرنصة فوق الضريح.



49. جامع بيبي خانم في سمرقند، 1404-1399.

الذهبي والجواسق متعددة الطوابق وسط حدائقَ غنّاء تُسقى من عيون جارية. وفي سنة 1399 أمرَ تيمور ببناء مسجد جامع يليق بعاصمته روعةً وحجماً (الصورة 49)، وأُنجز البناء سنة 1404 وعرف بين العامّة بجامع بيبي خانم تيمناً بزوجة تيمور، وكانَ بناءً مستطيلاً (مساحتُهُ 109X167 متراً) ذا منارتين تكتنفانِ بوابتَهُ الشاهقة ذات العقد الضخم وارتفاعُها تسعة عشر متراً وتضاهي مثيلتها التي في قصره، الآق سراي. وفي الداخل تُحيطُ الأروقةُ ذات العماد (hypostyle) بالفناء وتوصلُ الإيوانات من وسط كل جهة من الجهات الأربع. وتُفضي الإيواناتُ السطحية؛ أي: البعيدة عن المركز المشيّدة على الجوانب إلى الغرف المُربّعة التي تتوّجُها قبابٌ عاليةٌ بَصَلية الشكل. أمّا إيوان القبلة، فحالهُ حال البوابة، تكتنفُهُ منارتان ويُفضي إلى قبة ثالثة كبيرة ومُدهشة. إنّ القباب، التي انهارت منذ القرن الخامس عشر م، كانت مزدوجةً وعُرف عنها استطالةُ جزئها الأسطواني ما أدّى إلى احتجابِ القبة المخروطية-المستديرة المُطلّة على الداخل. أمّا الجدرانُ فمكسوّة بالبلاط ولبنات الآجر الفسيفسائي متعدّد الألوان، وكانت القباب مغطاةً بالبلاط المزجج بالأزرق الذي يشي بتنوّع الزخرف التيموري الثريّ. وعلى الرغم من أنّ تصميم الجامع ذا الإيوانات الأربعة تصميمٌ تقليديّ عُرف منذ القرن الثاني عشر في عمارة المساجد في إيران، إلّا أنّ غرفَ القباب وراء الإيوانات الجانبية مبتكرة. أمّا باقي المقاييس في البناية فيبدو أنها حَذَت حذوَ باقي تقاليد العمران التيموري، حيثُ نُسجت الخطةُ العمرانية على منوال الجامع الإمبراطوري في إيران الذي أمر ببنائه السلطان الإلخاني الجيتو في السلطانية، والذي دُمّرَ تماماً. لقد صُمّمَ جامع تيمور ليس من أجلِ السير في خُطى تقاليد العمران الإيراني الإمبراطوري وحسب، بل ليعبّرَ عن بسط سيطرته على العالم. ووفقاً لما ذكَرَهُ المؤرّخ المعاصر شرف الدين علي يازدي، فإنّ تيموراً أتى بالبنائين من إيران والهند، أمّا مواد البناء فقد جلَبَها

50. مرقد شاهي زنده في سمرقند، بين القرنين الحادي عشر والخامس عشر.



محمولةً على ظهور خمسة وتسعينَ فيلاً. وكانت عمليةُ البناء مهمة جدّاً بحيث رسمَها بهزاد بعد قرن، وهو أشهر رسّام فارسي على الإطلاق (الصورة 84).

وقد شُيّدت مدرسةٌ مقابل مدخل الجامع، لكن لم يبقَ منها سوى أطلالٌ من الضريح المقبب لبيبي خانم، على أن غالبيةَ نساء العائلة التيمورية دُفنّ في مَدفنٍ على تلةٍ خارج أسوار سمرقند (الصورة 50)، وعُرفت بمقبرة شاه زنده (أي: الملكُ الحيّ) وتوالتِ القبورُ الواحد تلوَ الآخر حول قبر قُثم بن عباس، وهو نجل أحد أعمام النبي محمد، استُشهد في المعركة عام 677. وقبيل القرن الحادي عشر شُيّد ضريحٌ ضخم ومدرسة عند المحور شرق-غرب، بينما أقيمت سلسلةٌ من الأضرحة على طول الشارع جنوب-شمال خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر (المخطط 51). واصطفتِ القبورُ المبكّرة قريبةً جداً من ضريح الخانم أعلى التلّة، بينما اصطفت أخرى من الحقبة المتأخرة أسفلَهُ. وأضيفَ ما بين 1370 و 1405 عشرون ضريحاً آخر، فقامَ أولوك بيك سنة 1435-1434 بربط مجمّع الأضرحة هذه بالمدينة، وأضافَ للمقبرة بوّابةً ضخمةً. وكانت العمارةُ النموذجيةُ عبارةً عن مربّع مقبّب صغير (المخطّط 52) وكان للجانب المحاذي للشارع بوابةٌ كبرى، بينما تُركتْ الجوانبُ الأخرى مفتوحةً. وماعدا الضريح المركزي الذي كُسيَ بالآجر، طُليت الأضرحة الداخلية بالطلاء، على أن بعضَها كُسيَ بالآجر أيضا. كما يُلاحظُ وجود أشرطة نصية تؤطّرُ البوابة تُعلنُ أسماء الموتى وتواريخهم. وتعكسُ كسواتُ الآجر آخرَ ما حصلَ عليه هؤلاء العرّابون الأغنياء، حيثُ يُلاحظُ عليها تقنيةُ الفواصل الجافة الباهضة التكلفة التي طوّرت فيما بعد بإدخال الآجر الفسيفسائي متعدّد الألوان إليها.

أمّا تيمور نفسه فدُفنَ في مكان آخر، على الرغم من أنّهُ خطّط لنفسه الرقاد في مسقطِ رأسِه في شهري سبز، لكنّ يدَ المنون خطفتهُ على عجل إذ توفي سنة 1405 ودُفن في مبنىً يُعرفُ الآن بـ "كوري مير" (أي: ضريح الأمير) في سمرقند نفسها (الصورة 53)، وقد شُيّد أول الأمر كمدرسة سنة 1401، ولكن عندما توفي السلطان محمد سنة 1403، وهو حفيد تيمور والوصيّ المفترض على العرش، دُفن مؤقتاً فيها، وحينَ عادَ تيمور إلى سمرقند سنة 1404 أمرَ بتحويل هذه المدرسة إلى ضريح، وبعد وفاته دفَنهُ نجله شاه روخ في البناية نفسها. ومن بعدِه حوّلها أولوك بيك إلى مرقدٍ للسلالةِ التيمورية. وقد أعيدَ إنشاء المُخطّط العمراني الأصلي لها (الصورة 54) وقِوامه من فناء ومدرسة يقعان على الجهة الشرقيةِ وتكية (خانقاه) على الغربيةِ. وأهمُّ ما بقي من البناية الأصلية الضريح والعمائر المحاذية له من الجنوب. ومن الخارج تتألّقُ قبةُ الضريح الزرقاء البصلية الشكل المضلّعة مُجسّدةً أنموذجاً للعمران التيموري. تجمعُ صفوفُ المقرنَصات ظلالَ القبة الساقطة فوق أسطوانة القاعدة، ومن الخارج تنهضُ القبة نصف الكروية من قاعدة الأسطوانة، وترتبط القبتان بالشفاه العمودية غير المرئية وتستقرُّ على القبة الداخلية لتسندَ المظهرَ الخارجي البارز الأخّاذ. بعبارةٍ أخرى هناكَ قبتان، داخلية وخارجية، تتصلان ببعض عن طريق الأسوار العمودية غير المرئية من خلال الفضاء الحاصل بينهما، وللجزء المنخفض من القبة الخارجية زخرف يبرزُ نحو الخارج لإثراء المنظر البديع الحاصل من هذا التركيب. إن هذا التصميم المُبدع يفي بأغراض كثيرة منها الحاجة إلى درجة رؤية خارجية أخّاذة من جهة والفضاء الداخلي الباذخ المتناغم من جهةٍ أخرى. وعلى الرغم من كل الهزات الأرضية التي تعرّضت لها القبة فقد استطاعت أن تصمدَ لتشهد على القدرات الفنية للمهندسين التيموريين.

بُعيد وفاة تيمور انتقلت السلطةُ إلى ابنِه شاه روخ الذي حكمَ خُراسان من هِرات؛

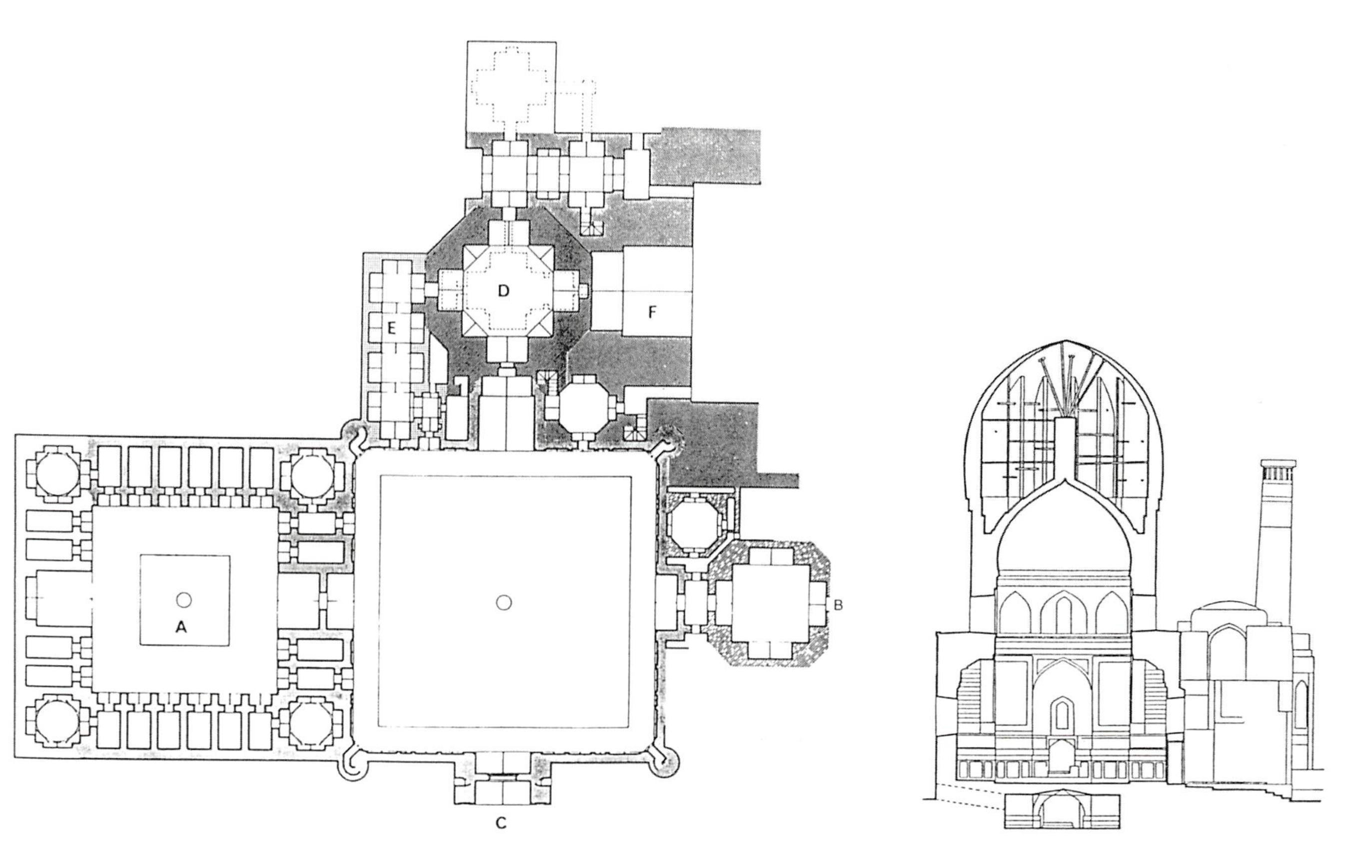
2
1
3
N
4
0
50M

51. مخطط مزار شاهي زنده في سمرقند. 1) ضريح قُثام بن عبّاس؛ 2) مدرسة القرن الحادي عشر؛ 3) ضريح شيرين بيك اغا؛ 4) بوابة الوك بيك.

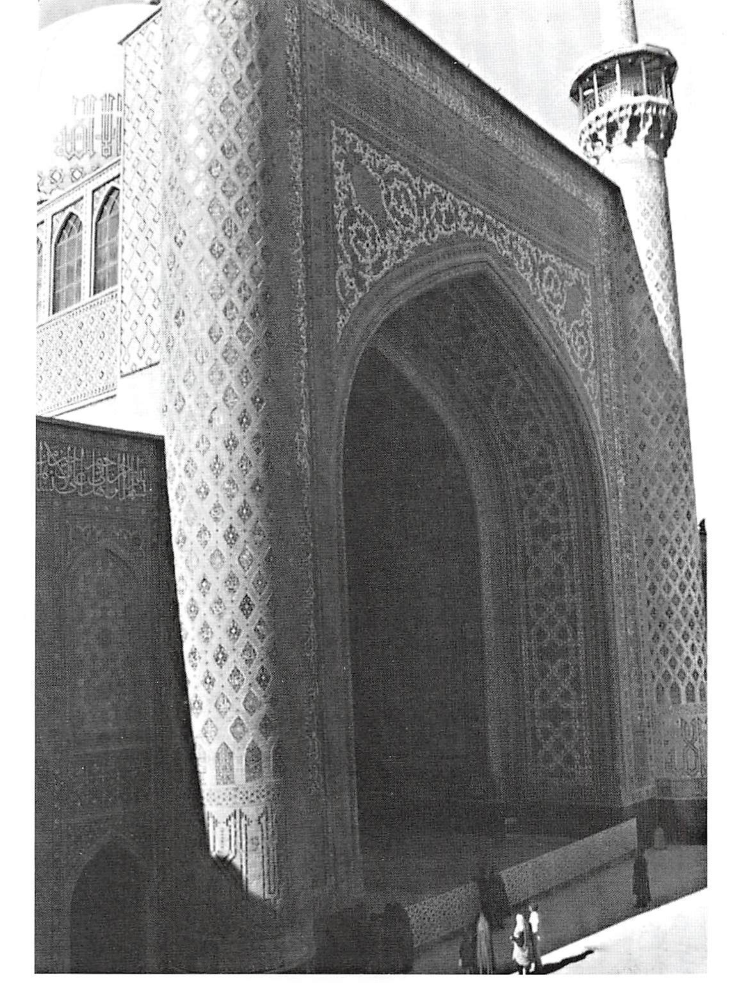


53. كوري مير في سمرقند، الاعوام 4-1400.

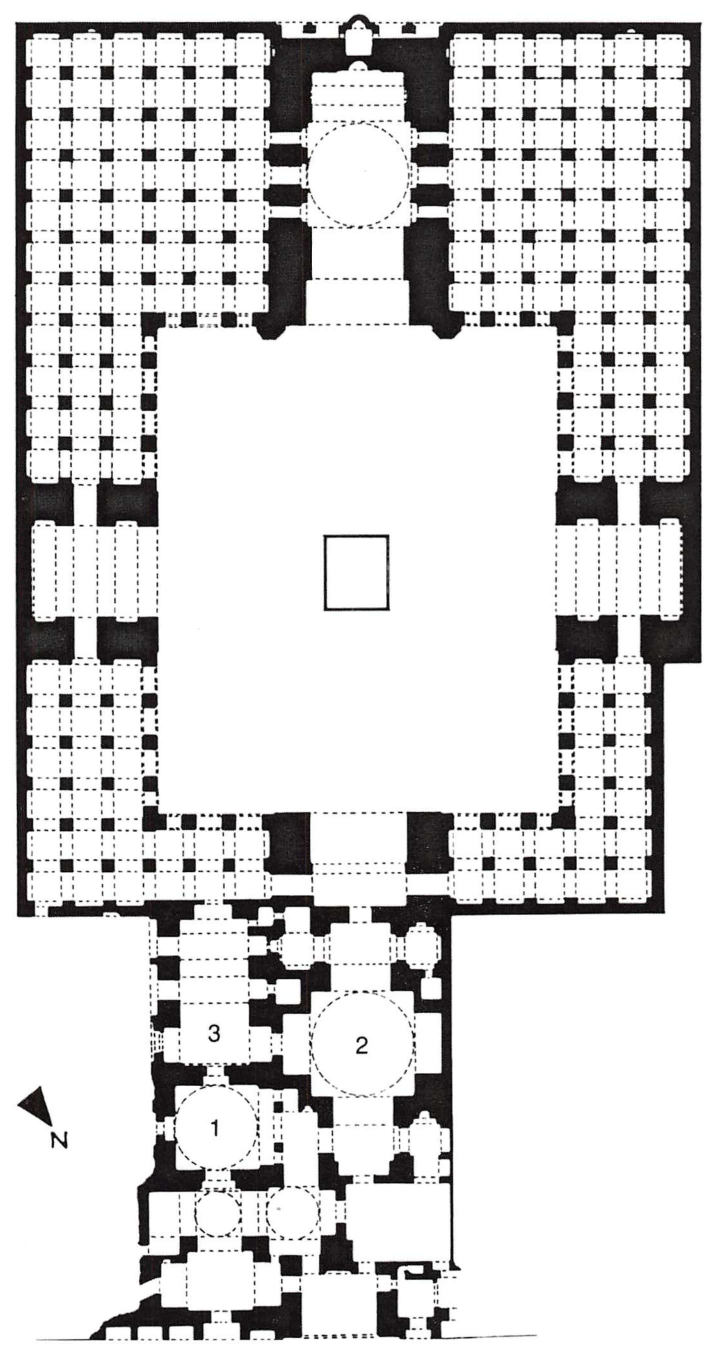
54. مخطط كوري مير في سمرقند. ا) المدرسة؛ ب) الخانقاه أو التكية؛ ج) المدخل إلى الفناء؛ د) الضريح؛ ه) رواق الوك بيك؛ ز) الإضافات اللاحقة.



52. شاهي زنده في سمرقند، ضريح شيرين بيك اغا، 6-1385.



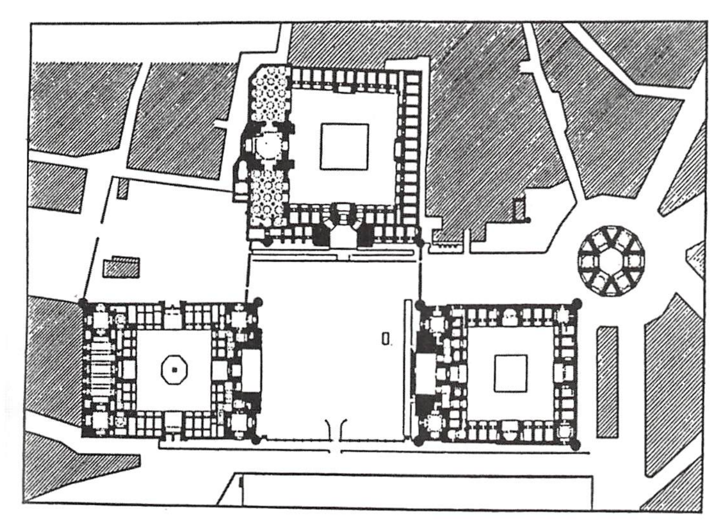
56. إيوان القبلة للمسجد الجامع لمزار الإمام الرضا في مشهد، رُمّم بين 18-1416.



55. مخطط المسجد الجامع، في مشهد، مزار إمام رضا. 1) ضريح الإمام رضا؛ 2) دار السادة؛ 3) دار الحفّاظ.

بينما حَكمَ أولادُ شاه روخ اولك بيك والسلطان إبراهيم بلاد ما وراء النهر من سمرقند وغربيّ إيران من شيراز على التوالي. وبدعم من زوجتهِ القوية جوهرشاد (المتوفاه 1457) جعلَ شاه روخ خُراسانَ مركزاً للإبداعِ العمراني في النصف الأول من القرن الخامس عشر؛ ولجوهرشاد دورٌ أيضاً يُشكر في العمران التيموري. فلاسترضاء الحس الشيعيّ المتنامي بقوة في المجتمع الإيراني، أمرت جوهرشاد بإعادة إعمار مرقد الإمام رضا في مشهد بين العامين 1416 و 1418 (الصور 56،55). وكان الإمام رضا الثامن من بين الأئمة الاثني عشر المنحدرين من سلالة النبي محمد، وقد استشهدَ أيضاً قرب طوس شرقي إيران إبّان القرن التاسع الميلادي. وصارَ موضعُ الاستشهاد يُعرَف بـ "المشهد" حتى أضحى أكثر المزارات تقديساً لدى شيعة إيران. وبمرور القرون أضيفت بنايات ثانوية حول ضريح الإمام الذي زُيّنَ بالكَسَواتِ المُترفة باهضة الثمن كالرخام المنحوت والآجر ذي البريق المعدني. وأضافت جوهرشاد مسجداً جامعاً ضخماً لخدمة أسراب الحجيج الذين قصدوهُ من كل حَدَب وصَوب وزادتْ رُواقين واسعين للتجمّع أطلقَ عليهما "بيت السادة" و"دار الحُفّاظ" الخاصة بتلاوة القرآن الكريم. وقد ألحقَ العمرانيّ قوام الدين شيرازي الجامعَ إلى غرفة الضريح ودفعَ الغرفتين إلى داخل الفضاء المتاح. أمّا في تصميم الجامع، فقد اختار الأواوين الأربعة التقليدية، لكنهُ زادَ عليها القبة، فوق الأواوين، وليس خلف إيوان القبلة أمّا الإيوان المقابل فقد أدّى إلى أروقةِ التجمع، كما أنّهُ غشّى دارَ الحُفّاظ الأسطوانية بعقد مستعرَض، وهو تركيب عُرف من قبل في مرقد أحمد يسوي.

لقد كلّفَ زخرف المبنى الكثيرَ من المال والوقت، ولمّا أُلحقَ المسجدُ بالمرقد لم تكنْ لهُ واجهة خارجية لذا انصبّ الاهتمام على الفناء الذي صُمّمَ بطابقين من ألواح الآجر

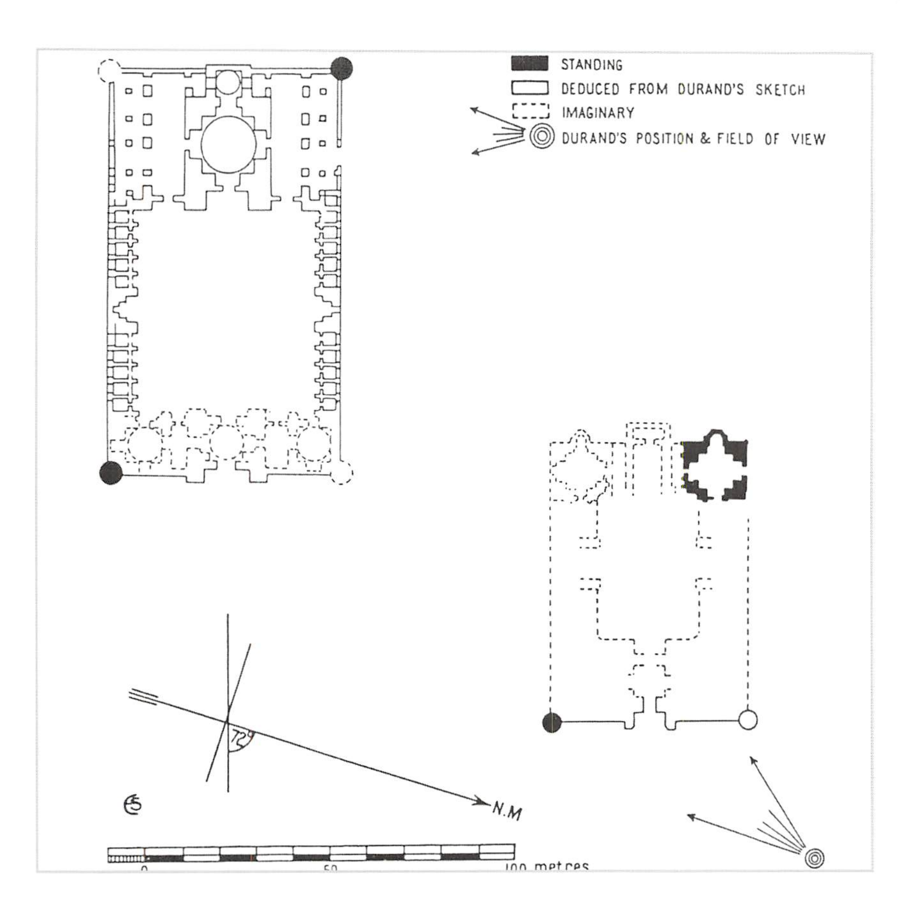


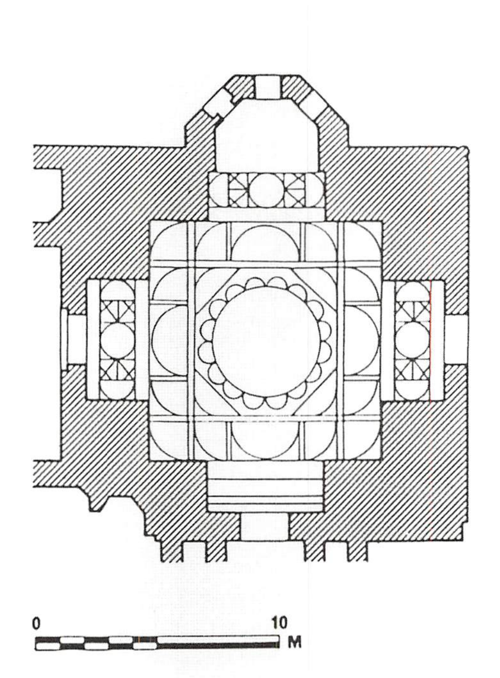
57. مخطّط رجستان في سمرقند، القرن الخامس عشر وما بعده.

غطت زوايا الفناء بأكمله بحيثُ يلفُّ هذا الارتفاعُ الشاهقُ فراغَ الفناء، كما اكتنفت إيوانَ القبلة منارتان مكسوتان بالآجر الفسيفسائي المحفور بالأشكال المعينية والكتابة الزخرفية الواسعة التي صمّمَها نجل جوهر شاد، بيسنكور، الذي كان خطّاطاً شهيراً وجامع كتب (راجع الفصل الخامس). أمّا المحراب الضخم المعمول من الآجر الفسيفسائي، فقد كان خلف إيوان القبلة تحت شبه القبة الطافحة بعناصر المقرنصات الباذخة على نحو عام، لقد أذهل جلالُ المكان وروعتُهُ الحَجيجَ ولقرون.

بين الأعوام 1417 و 142 أقامَ الوك بيك، نجل شاه روخ ، مدرسةً ملكيةً وتكيةً (أو خانقاه) بمواجهة رجستان (أو ركستان)، وهي قلب مدينة سمرقند (الصورة 57 و 58). ولا شيء يُعرَف عن التكية حيثُ تشغلُ الموقعَ الآن مدرسة شيردار الخاصة بالقرن السابع عشر (الصورة 261). بيدَ أن مدرسةَ الوك بيك كانت الأكبر حجماً والأعظمَ تعقيداً من بين التكيات التيمورية إذ بلغت مساحتُها 56X81 متراً. وتنهضُ المنارات عند كل زاوية من الزوايا الأربع ليطلّ المنظرُ البديعُ على مركز المدينة. وأغلب الظنّ أنّ قباباً مزدوجةً اكتنفت البوابةَ المركزيةَ (البشطاق) التي بلغَ ارتفاعُها خمسة وثلاثين متراً، ولكن لم يصمدْ منها سوى سطوحها المقبّبة. وللفناء، ومساحته ثلاثون متراً مربعاً، أواوين في وسط كل جهةٍ وخمسين غرفة لاستيعابِ مئة طالب، بينما يطلُّ مسجدٌ سطحيّ على طول السور الخلفي بين الغرف المقببة متعامدة الشكل. وقد كُسيت السطوح الخارجة بأكملها: فالكسية الرخامية السفلى يعلوها مناطق مكسوة بالبلاط الفسيفسائي وبلاط الفواصل الجافّة ولبنات الآجر الفسيفسائي. وقد عمدَ الوك بيك إلى منافسة أعمال جدّهِ تيمور في الحجم والضخامةِ ومنها جامع بيبي خانم، بيدَ أن المدرسة، وهي مؤسسةٌ لاكتساب العلم، عكست اهتمامَ الوك بيك وولعه الشخصي بالعلوم، كما أنها جذبت جهابذةَ العصر الذين صمّموا المرصد الذي بناهُ الوك بيك في الضواحي الشماليةِ من المدينةِ. وقد كشفت الحفريات عن ثلاث آلآت فلكية: وهي آلةُ السدس التي تُستخدم لقياس حجم الأجسام الفضائية عند الأفق، فضلاً عن ساعةٍ شمسية وأداةٍ لقياس الزوايا.

58. رجستان في سمرقند.





59. مجمّع جوهرشاد في هرات، 38-1317، الأجزاء والتفاصيل.

وفي الوقت نفسهِ أوعزت جوهرشاد بتشييد مجمّع آخر في هرات، وكلّفت المهندس العمراني نفسَه بالعمل في مشهد، وهو قوام الدين شيرازي. وقد استغرقهُ العمل عقدين من الزمن (1417-1438) لإنجاز المهمّة، ربّما لانشغاله بمهمات أخرى كان يُكلّفُ بها بينَ حينٍ وآخر. وضمّ هذا المجمّع مسجداً جامعاً ضخماً مستطيلَ الشكل ومدرسة مع ضريحٍ مَلَكي (الصورة 59)، وتخرّب المجمّع بأكمله ماعدا المنارتين والضريح الذي تعلوهُ القبةُ المزدوجة الشاهقة على الطريقة التيمورية النموذجية. وقد أخذت الزلازلُ وعاديات الزمان مأخذَها من المبنى، لكن أكبرَ ضررٍ أصابَ المبنى تسببَ بهِ البريطانيّون سنة 1885 عندما أصرُّوا على نسفهِ خوفاً من اختباء الأعداء الروس فيه. وتشي الأطلالُ بذوق جوهرشاد ومصادرِها التي لاتنضب، حيثُ كانَ المبنى في مقدمة المعالم العمرانية المبتكرة إبّان القرن الخامس عشر، وقد كُسيت المنارات بلبنات الآجر الفسيفسائي البديعة الزاخرة بالحليات النصية والهندسية المتشابكة، .بيدَ أنّ بناءَ العقد هنا (الصورة 60) يمثّلُ قمةَ الإبداع العمراني للمهندس قوام الدين، بالمقارنةِ مع مبنى كور مير حيثُ يُلاحظُ القبة الكروية الصغيرة وقد شغلت الجزء الداخلي من الضريح، بينما يُلاحظُ في ضريح هرات استخدام نظام متقدّم من شبكة الحنيات الركنية لعمل العقود التي تُعشّقُ الفضاءَ الداخلي بالتركيب العمودي الموحّد. يُعدّ بناء العقود بهذا النظام المتناسق أهم ابتكار للعمراني التيموري ويبدو أنها بدأت من تشييد عقد مستعرض فوق فضاء مستطيل؛ وهنا يتمُّ تمديد الحجرة المربّعة التقليدية (بمقدار 9.5 مترا باتجاه أحد الجوانب) لتصبحَ جزءاً من الحجرة المتعامدة فضلاً عن كوات عريضة على الجوانبِ كافة. وتمتدُّ الأقواس الأربعةُ العريضة فوق التجاويف؛ فتبرزُ أربعةُ أقواسٍ أخرَى تلقائياً خلال المربّع المركزي، فيخلقُ هذا التقاطع مربّعاً أصغر يدعمُ الترتيب التقليدي لأربع حنياتٍ ركنية، ومثمّن، ومنطقة الجوانب الستة عشر فضلاً عن القبّة. وتمتلئ الفواصلُ بين الأضلاع والحنيات الركنية بالجص الملوّن متعدّد الأوجه، وهكذا هي "شبكة الحنيات الركنية". ولهذا النظام محاسنُ كثيرة: فالعقد نفسه يكون أصغرَ حجماً من الغرفة المربّعة التي يُغطيها، كما أنه خفيف الوزن نسبياً، ناهيكَ عن أنّ الحملَ يرتكزُ على الزوايا لا على الجدران، كما هو الحال في العمارةِ القوطية، ما يتيحُ للجدران مساحةً لفتح الشُّرفات أو ملئها بالسلالم والمرافق الثانوية.

ويُلاحظُ مثلُ هذا التوجُّه نحو فتح الفضاء الداخلي من خلال الاستغناء عن الجدران أو الجسور الواصلة أو السواري في المزار الذي بناهُ شاه روخ عند قبر الشيخ الصوفي عبدالله الأنصاري في كازوركا (1427-1425)، والواقع على بعد بضعةِ كيلومتراتٍ من شمال-شرق هرات، وأغلبُ الظن أنّ هذه العمارة كانت إحدى المشاريع التي شغلت قوام الدين عن عملِهِ لدى جوهرشاد. ويتكون المزار من فناء مستطيل واسع وإيوان في وسط كل جانب من جوانبه، وأكبرها الإيوان الواقع على جهة القبلة أو إلى الغرب من المجمّع، والمطلّ على قبر الشيخ (الصورة 61). ويقعُ المدخلُ على الجهة المقابلة وتكتنفُهُ غرفتان مستطيلتان كبيرتان مغطيتان بالعقد المستعرَض، وغرف صغيرة مغطاة بشبكات من الحنيات الركنية. وسُمّيَ هذا التصميم بـ"الحضيرة المأتمية" (f-nerary enclosure) أو مقصورة القبر ويبدو أنها حلٌّ توفيقيّ بين التقليد الاسلامي بطمر القبور والزهدِ في تزويقِها وعمارتِها وبين رغبة العرّاب في تعظيم المراقد أو المكان المقدّس.

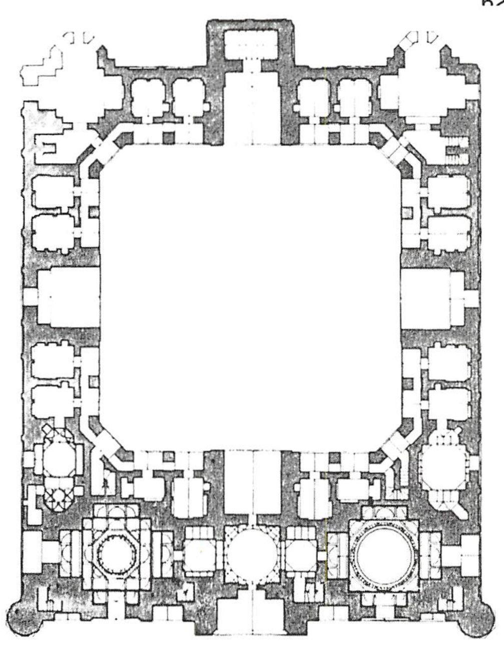
في الحقبة التيمورية المبكّرة وصلت تصاميمُ العقود الجديدة قمّتَها في الإبداع بإنشاء المدرسة الغياثية في خاركيرد، وهي آخر أعمال قوام الدين، والتي أكملَها غياث الدين شيرازي سنة 1443-1442. وأقيمت المدرسة برعاية الوزير بير أحمد خوافي، وهو من مدينة خواف التي كانت مزدهرةً لبعض الوقت في منطقةٍ قاحلةٍ

60. ضريح مجمّع جوهرشاد في هرات.

61. منظر إيوان من مزار عبدالله الأنصاري في غازركه 27-1425.

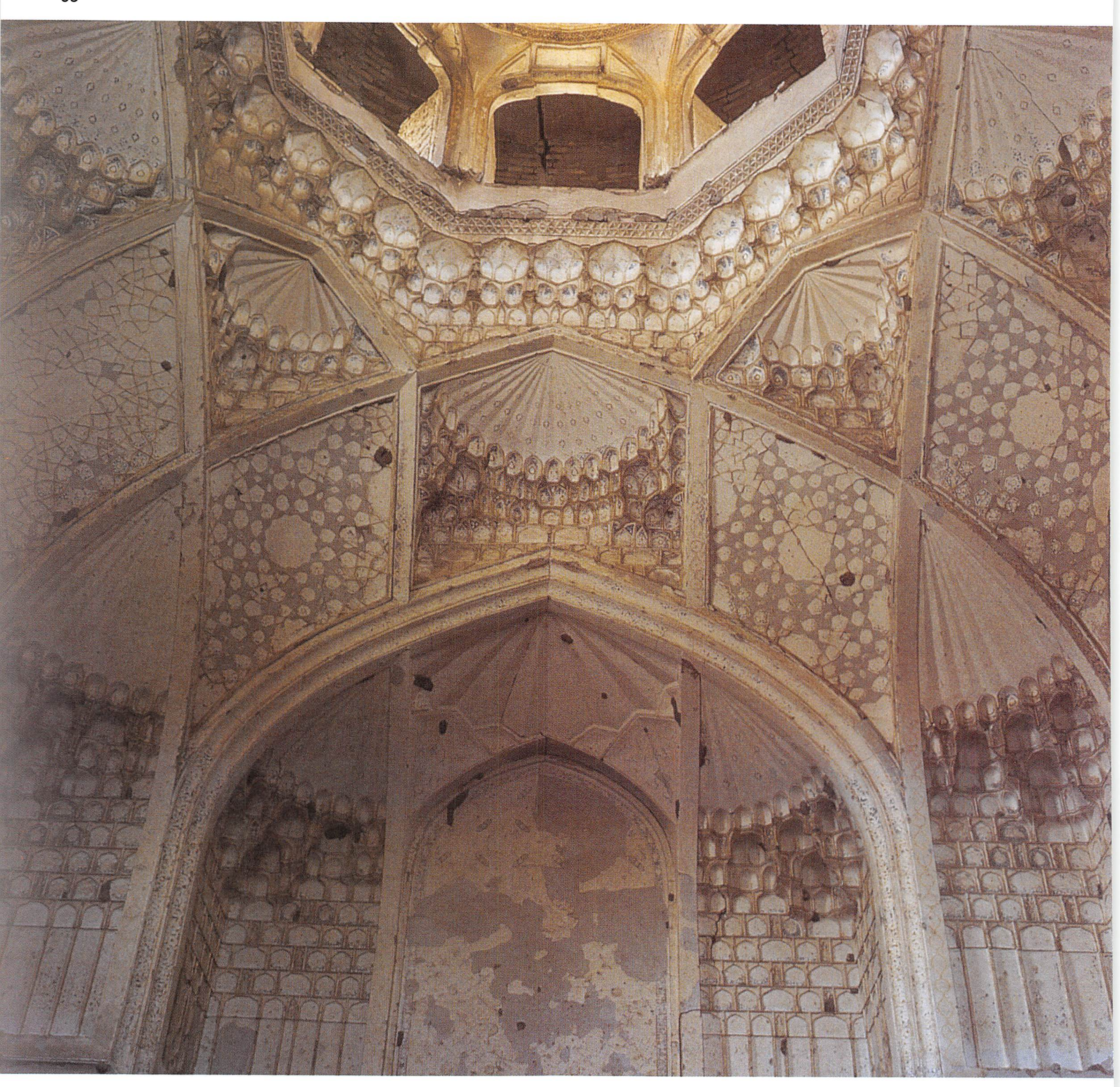
على الحدود الإيرانية-الأفغانية. واستخدمت في عمارتهاالخريطة المعهودة (المخطط 62) كثيرة الشبه ببناية كازار كاه، مع مدخلٍ يُفضي إلى فناءٍ بأربعةِ أواوين. بيدَ أنّ توزيعَ المساحة كانَ أكثر تفصيلاً وحُنكةً، فالفناء على سبيلِ المثال مربّعٌ (الصورة 63)، وزواياهُ مشطوفةٌ لتوحّدَ الواجهات الأربع بتبنّي تجربة جامع المشهد وتطويرها قليلاً، ويُلاحظ تطابقُ الأواوين من حيث الحجم نتيجةً لنقل الجامع إلى داخل المدخل. كما أن البوّابةَ نفسَها غاية في الإحكام وعلامة فارقة في العمران التيموري ومحط إعجاب العمرانيين على مدى العصور. إنّ الغرفتين اللتين تكتنفانِ المدخل متعامدتا الشكل ومسقّفتان بعقد ذي شبكة من الحنيات الركنية روعة في الحسن والإتقان، كما في ضريح جوهرشاد. فالغرفة ذات المحراب وتقع إلى اليمين هي الجامع، والأخرى على اليسار يُعتقَد أنها رواق التجمُّع (الصورة 64)؛ وعوضاً عن القبة الضحلة (أي: البعيدة عن المركز) لهرات، لهذه البناية ثريّا مثمّنة تسمحُ للضوء بالانتشار في الفراغ المتاح من القبة حتى الأرضية. واليوم تفتقرُ هذهِ البنايةُ إلى العلو المعتاد في العمران التيموري المبكّر، لكنّ الشغفَ بالامتداد الأفقي بدا واضحاً في زخرفة الجدران الجانبية والكتابات النقشية الفاخرة على الآجر الفسيفسائي، فالألوان البديعة للبلاط (الأزرق والفيروزي والأسود والأبيض) تتباين بحدة مع الأرضية القاتمة، وتُثبّتُ الكتابةُ النقشيةُ تاريخَ الإنشاء 1445-1444 مايعني أنه استغرق بضعَ سنواتٍ لإنجازِ الزخرفة

62

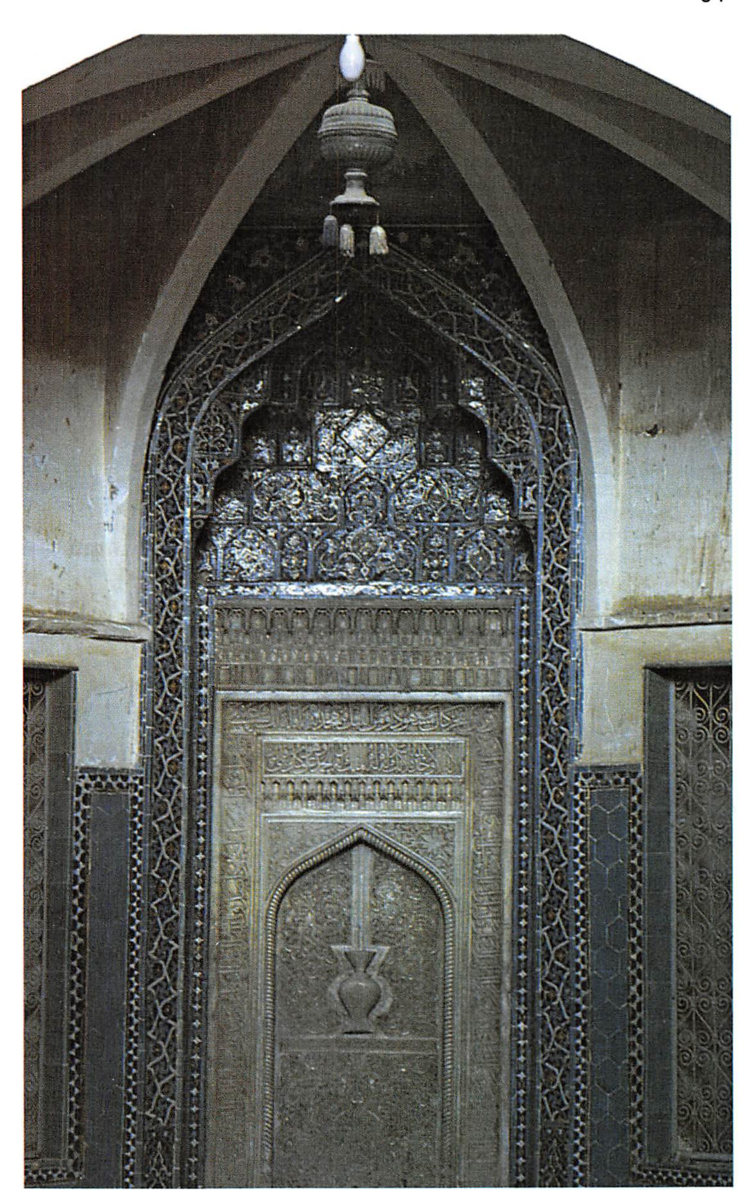


62. مخطط المدرسة الغياثية في خاركيرد 45-1442.

63. فناء المدرسة الغياثية في خاركيرد.



64. العقد الداخلي للمدرسة الغياثية في خاركيرد.



65. منظر من داخل جامع مير جاقماق في يزد.

الآجرية البديعة.

ونتيجةً للرخاءِ التيموريّ الذي امتدّ إلى إيران الوسطى، تزيّنت مدنٌ كثيرةٌ من مناطق خلف أصفهان ويزد بالبنايات التي جرى تجديدُها وترميمُها وإصلاحُها، وقد صمد منها عشرون مبنىً من منطقة يزد وحدها، وعشراتٌ وصلت أخبارُها من المصادر. وكان أكبرها مُجمّع شيّدَهُ والي شاه روخ مير جاكماك وزوجته سنة 1437، وضمّ جامعاً له أربعة أواوين وتكية وقناة وصهريج ماء. وساعدَهُ في كل ذلكَ الريع الذي جناهُ من حمّام مجاور وخان. وقد ظهرَ أسلوبٌ إقليميّ لافت من العمران مرتبط بالأسلوب الحضَري لشمال-شرق إيران، ولكن تميّزَ عنهُ أيضا؛ فبدل فسح الضوء والتهوية المميّز للعمران الحضري (metropolitan)، امتازت هذهِ البنايات بثقلِها وغياب الأقواس المتقاطعة؛ وعادةً ما تُنثرُ الأسوار الخارجية بالكلس الأبيض، بينما يقتصرُ الزخرف على وزرات البلاط السفلى وعلى المنابر (الصورة 65).

وبعد وفاة شاه روخ سنة 1447 اعتلى اولك بيك عرشَ أبيه ليَقتلَهُ ابنُهُ بعد ذلكَ بسنتين. وحاولَ ابنُ اخيهِ أبو سعيد (حكم ما بين 1461-1459) السيطرةَ على الأمور شرقاً وغرباً، فأعاد توحيدَ بلاد ماوراء النهر وأفغانستان وشمالي إيران. وأبرز معالم عصرهِ هو مبنى شيّدته زوجتُهُ (عام 1465) وسُمّي بـ"عشرة خانة"، وهي مدفن النساء والأطفال من السلالة التيمورية عُرف بشدة شبهه بالأسلوب التيموري الفخم في إقامة العقود، ولاسيما ضريح جوهرشاد والمدرسة في خاركيرد.

أمّا أروعُ عرّابي العصر فهو حسين بيقاره (حكم ما بين 1506-1470) وقد حكمَ خراسانَ من هرات التي شهدت آخرَ مراحل ازدهارِ الثقافة التيمورية. ومن نجوم فلكه الشاعر عبدالرحمن جامي (92-1414)، والرسّام بهزاد (راجع الفصل الخامس)، والموسوعيّ عليشير نوائي (1501-1440)، وهو بذاته عرّابٌ آخر. ومن جملة ما أنجز بيقاره من تعمير وترميم في هرات وما حولها مدرسةٌ بناها سنة 1493-1492، ولم يصمدْ منها سوى أربع منارات ارتفاعُها حوالي الخمسين قدماً فوق الأطلال، ويُلاحظُ تزويق الجزء الأسطواني بمجاميع البلاط الفسيفسائية الملوّنة بسبعة ألوان (هي الأزرق الغامق والفاتح والأسود والأبيض والبرتقالي والأصفر والأخضر) بطريقة مذهلة وأكثر إتقاناً من مثيلاتها من مجمّع جوهرشاد القريب. وبينَ أنقاض قاعدة المنارات عُثرَ على بلاطة ضريح سوداء عليها نقش باسم منصور، والد حسين بيقاره (الصورة 66)، وعليها يُلاحظُ أيضاً أشكال الأرابيسك النباتية منقوشة نقشاً بديعاً وعلى بضعة مستويات، ومنقّطة بشجر عود الصليب وبراعم اللوتس ما أضفى على البلاطة شكلاً مورقاً بهياً؛ وهي من بين مجموعةٍ من بلاطات الأضرحة التيمورية التي تتجلّى فيها روعةُ النّقشِ على الحجر، كما تشي بدراية النحاتين الكافية ببدائع تزويق المخطوطات والزرابي والنّقش على الخشب (راجع الفصل الخامس).

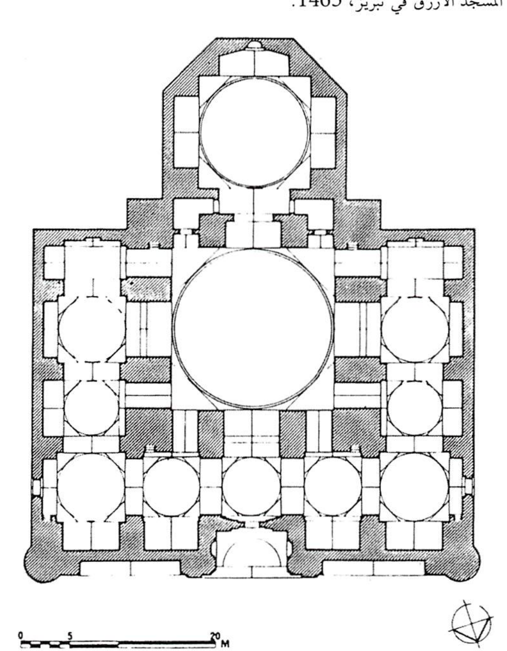
إنّ أعمال عليشير نوائي، وهو رفيق حسين بيقاره الحميم والمؤتمن على أسرارِه، لا تقلُّ أهميةً عن أعمالِ الحاكم نفسه. فالمؤرّخ خواندامير عدّ خمسين خاناً وعشرين جامعاً وتسعةَ عشر صهريجاً وأربعةَ عشر جسراً وعشر تكيات وبنايات مُلحقة، منها تسعُ حمامات وخمسةُ مطابخَ وأربعُ مدارس ومستشفىً وغرفةٌ لقُرّاء القرآن. وبعضٌ منها كان ترميماً للبنايات الموجودة أصلاً، بيدَ أن اثنين منها في الأقل كانت مشاريعَ رئيسةً وهي تأسيس الإخلاصية وهي مجمّع خيريّ في هرات (1475) فضلاً عن التجديد الكامل لمسجد هرات الجامع (1500-1498). ولم يصمدْ أي جزءٍ من الإخلاصية، التي ربما أقيمت مقابل مدرسة السلطان على الجزء الشرقيّ من شارع خيابان الرئيس للمدينة. وضمّت الإخلاصية مسجداً جامعاً ومدرسةً وتكيةً ومستشفىً وغرفةَ قرّاء القرآن وحمّاماً، ومما لاشكّ فيه أن عظمةَ العمل استُلهِمَ من مؤسسة الوزير الإلخاني رشيدالدين الواقعة خارج تبريز (راجع الفصل الثاني). وهناكَ المزيد من بقايا أعمال عليشير في هرات من بينها عقد البوّابة وكسوةُ الزاوية الجنوبية-الشرقية بالآجر، على أنّ كلا العملين كانا من نوع الوسط ويشيان بانحدار جودة الأعمال المنتجة أواسط القرن.

وبينما كان التيموريّون يحكمون شرقي إيران، برزَ اتحادٌ كونفدرالي بين التركمان القره قوينلو (دولة الخروف الأسود، حكمت ما بين 1468-1380) والآق قوينلو (دولة الخروف الأبيض، حكمت 1508-1378) ليبسطا سيطرتَهما على غرب إيران. وقد ظهرت هاتان السلالتان نهاية القرن الرابع عشر في الأناضول الشرقية وشماليّ

66. بلاطة ضريح غياث الدين منصور، والد حسين بيقارة، هرات أواخر القرن الخامس عشر.

العراق وتوسّعتا في غرب إيران أثناء القرنِ الخامس عشر، واتخذتا تبريزَ مركزاً رئيساً لهما. وسيطر القره قوينلو جهان شاه، وهو أشهر حكامهم، على إيران وتُوّج ملكاً على هرات أيضاً، ولم يصمد من معالمهم العمرانية سوى القليل المبعثر على مساحة مترامية الأطراف، من أصفهان وتبريزَ في إيران إلى حسن كيفا في تركيا. ومع هذا، حتى العمران التركماني ضئيل القيمة الذي بقي شهدَ على أهميتها في انتقال العمران التيموري نحو الغرب أدى دوراً مهماً في تدويل الأسلوب التيموري ولاسيما في تركيا

67. مخطط المسجد الأزرق في تبريز، 1465.

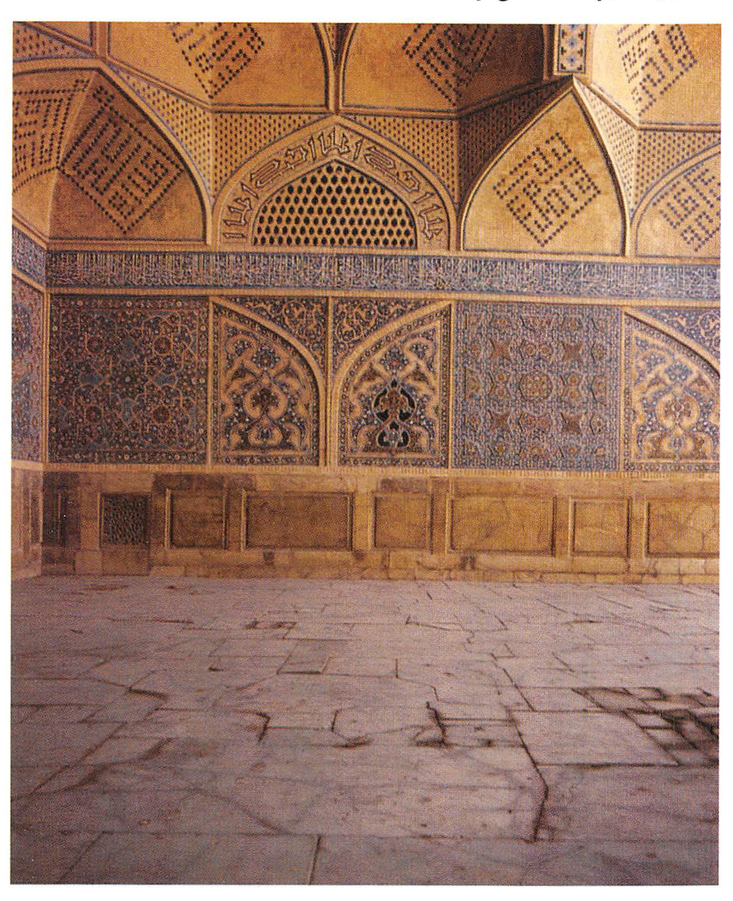


خلال حقبة العثمانيين.

ولم يبقَ من عمران عاصمة الآق قوينلو في تبريزَ سوى المسجد الأزرق (أو بالفارسية "فيروزي اسلام"، 1465) الذي سمي باسمه هذا من كسوته البلاطية والتي لم ينافسْها في روعتها مُشيّدٌ بعدها. وكان الجامعُ جزءاً من مجمّع متعدّد الأغراض سمّي بالمُظفّرية نسبةً إلى عرّابها عبدالمظفّر جيهان شاه. وضمّت المظفّريةُ فضلاً عن المسجد الأزرق صهريجاً ومكتبةً وضريحاً وتكيةً، لكن معالمَها الصامدة ظلّت مطموسة، واليوم تتكوّنُ البنايةُ من غرفة مركزية مقببة (بطول ضلع 15 متراً) يَكتنفُها من جهات ثلاث دهليز بشكل U مكوّن من تسع بائكاتٍ مقببة وعلى الجهةِ الرابعة (من جانبِ القبلة) يقعُ الحرَمُ المقبّب. وكثيراً ما جَرت مقارنة تخطيطِها الفريد (المخطّط 67) بتصميم مسجدِ شاه في مشهد الذي بناهُ أحمد بن شمس الدين محمد، "بنّاء من تبريز". كما سجّل الباحثون أوجهَ التشابهِ بين المسجد الأزرقِ والمسجد الأخضر في بورصة (الصورة 181) الذي وقّعَ على ديكور بلاطه العمال من تبريز.

ويُعتَقد أن باني مسجد شاه هو نفسُهُ من صمّمَ المسجد الأزرق في تبريزَ، وكان أيضاً على علم بالمسجد الأخضر في بورصة، بيدَ أن الروايةَ الأبسط والأكثر إقناعاً هي أن كل هذه العمائر بُنيت على طراز مجمّع الرشيدية إبّانَ القرن الرابع عشر والذي كان شاخصاً خارج تبريز، وأحد أعظم المجمّعات العمرانية في وقتها. وقد يظنّ البعض أن المسجد الأزرق أقيمَ ليكونَ نُصباً لضريح جيهان شاه، ولكن لم يُعثرْ على مكان الدفن، وربّما صمّمَ ليكون مسجداً لوجود كتابة حولَ واجهة الإيوان تحتوي على آيات قرانية (سورة التوبة الآيتان 19-18) والخاصة بعمارةِ المساجد. وذُيلت الكتابةُ التعريفية بتاريخ 4 ربيع الأول 870 هجرية / 26 أكتوبر 1465م والتوقيع لنعمة الله بن محمد البوّاب (الحارس) وبذا انحصر دورُهُ في العمل.

68. زخرف من لبنات الآجر والجزء الداخلي من المسجد الأزرق في تبريز.



69. الإيوان الجنوبي للمسجد الجامع في أصفهان، أعيد بناؤهُ سنة 76-1475.

لقد خربت السطوحُ الخارجية والداخلية للمسجد الأزرق، لكنّها مازالت تعكسُ تنوعاً نادراً في الديكور الآجريّ ذي الجودة الاستثنائية (الصورة 68)، فالآجر الفسيفسائي ذو الألوان الستة يكسو الجدران الخارجية وأجزاءً كبيرة من الجدران الداخلية. ويُلاحظُ الجزء الأسفل وقد كُسيَ بالرخام المنحوت مع نصّ محفور مقابل لفافة زهرية. ومن أروع ما يلفتُ الانتباه موتيفاتُ الأرابيسك المتناغمة مع النقوش الأخرى ومعظمُها باللون الأبيض أو الذهبيّ على أرضيةٍ زرقاء غامقة أو خضراء. كما كُسيت السطوحُ العليا وقناطر الغرفة الرئيسة بالآجر المسدّس الشكل والمزجج بالأزرق الغامق، أمّا تلك التي في حرم المسجد فكانت مطليةً بالأرجواني المذهّب. وعند قاعدة بوابة الدخول يُلاحظُ الآجر المطلي بالبريق المعدني في أبدع صنعةٍ وأكثرِها ابتكاراً في عمران القرن الخامس عشر حيثُ تبدو منضّدة في قوالب تُشبه سلاسل من الحبال. أضف إلى ذلك بقايا الآجر المطلي تحت التزجيج مصفوفةً في مناطق التقاء الزوايا.

ووفقا لما جاء في الدراسات المعاصرة، هناك من البنايات ما هو أكثر إبداعاً من المظفّرية، منها مجمّع الناصرية الذي بدأهُ اوزون حسن (حكم ما بين 1478-1453) ووسّعَهُ ابنُهُ يعقوب (1480-1478). ضمّت الناصرية مسجداً ومدرسةً دُفنَ فيها العرّاب، فضلاً عن سوقٍ ومطبخٍ لتقديم الوجبات للفقراء. وعُرفَ قصرُ يعقوب بـ "هاشت بهشتي" أي (الجنات الثمان)، التي وصلت أخبارُها خلال وصفِ تاجرٍ من فيينا زارَها سنة 1507؛ وذكرَ أنّ القصرَ يتألّفَ من أربع حجراتٍ في الزوايا، وأربع غرف انتظار وقبةٍ وغرفٍ عليا. وهذهِ البنايات تتناغمُ مع طرازٍ موصوفٍ في مصادرَ



70. البوابة الشمالية لدربي إمام في أصفهان، 4-1453.

العمران التيموري، ووجدت بنايات عدّة من إسطنبول إلى أكرا مستوحاة منها (راجع الفصلين الخامس عشر والثامن عشر). ولاشكّ أن اسمَ القصر "الجنات الثمان" قد استُلهِمَ من صفّ الغرف الثمان التي تكتنفُ رواقاً مركزياً مقبباً. وقد أقيمَت ظُلّةٌ ضمن حديقة مُلحقة بميدان ومسجد ومستشفى.

أمّا العمائرُ التركمانيةُ في أصفهان فتشي بالدراية نفسها باللون المتجلّية في المسجد الأزرق في تبريزَ وبالتالي في العمران التيموري في آسيا الوسطى. وقبل إنشائه المسجد الأزرق بثلاث عشرة سنة (بالتحديد سنة 1454-1453)، أقام العرّاب القره قوينلو، جيهان شاه، مزارَ "دربي امام" هناك، وتميّزَ ببوابته المكسوة ببلاطِ الفسيفساء (الصورة 70) وألواح الأرابيسك المتسقة والمزهريات والنقوش النصيّة. وتصفُ المبنى أبياتٌ من الشعر الفارسي المنقوش على البوابة والمدخل بروائع الصور الصوفية. كما عمدَ الحاكم الآق قوينلو، اوزون حسن الذي حكم أصفهان ما بين 1469 و 1477، إلى تزويقِ المدينةِ بالفسيفساءِ المُترف، كما أمرَ بترميم الجزء الجنوبيّ، أو القبلة وإيوان المسجد الجامع (الصورة 69)، وأظهرتِ الكسوةُ تنوعَ الموتيفاتِ ومنها الأشكال المضلّعة على أرضيةٍ من الشرائط، وأنماط هندسية شبيهة بمثيلتها في دربي امام. أمّا التكية التي أُنشئت برعاية ابنه يعقوب للشيخ الصوفيّ أبو مسعود (1490) فلها بوابة منمّقة بمجموعات آجر منضّد ومن ضمنها ألواح مزهرية تشبهُ تلك التي في دربي امام.
وازدهرت منطقة يزد وما حولها في العهد التركماني ازدهاراً ملحوظاً تمثّلَ في عمارة المساجد، ففي سنة 1457 في عهد جيهان شاه تمّ ترميمُ قوس بوابة المسجد الجامع وأعيدت كسوتُها التي كانت بلبنات الآجر الفسيفسائي. وفي المدن والقرى المجاورة بُنيت المساجدُ أو رُممت وفق الطراز المميز للمسجد الجامع في يزد الذي ضمّ فناءً مع رواق ذي أعمدة مصفوفة منخفضة على جهات ثلاث وإيوان منفرد واسع وفراغ قبة يكتنفُهُ رواق الصلاة المسدود من جهة القبلة، وخير مثال على مثل هذا الطراز مسجد بندرآباد (4-1473) الفريد بمنبرِه الفسيفسائيّ الأخّاذ.
لقد تغلغلت المفرداتُ العمرانية التيموريةُ غرباً، فها هو ضريح زين المرزا في حسن



كيفا (نسبةً إلى حسن كيف في تركيا) (الصورة 71) من معالم القرن الخامس عشر في الوقت الذي كانت فيهِ المنطقةُ تحت سيطرة التركمان. ويمكن مشاهدة نماذج أصلية من شكلها الأسطواني في البنايات المبكّرة من الأناضول، إلّا أنّ القبة البصلية وديكور لبنات الآجر والآجر الفسيفسائي، كلُّها تيمورية الأسلوب والتقنية. والمثالُ الآخر هو "جنيلي كوشك" (أو السرادق بلبنات الآجر) المُنجَز سنة 1472 برعاية السلطان محمد الثاني (العهد 81-1451) في قصر توبكابي سراي بإسطنبول (الصورة 270). ويشي المخطط المركزي المتناسق والعقد بشبكة الحنيات الركنية والزخرف البلاطيّ بميزات العمران التيموري بجلاء.

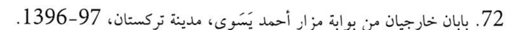
إن أهميةَ العمران التيموري لا تكمنُ في البنايات الضخمة لآسيا الوسطى وحسب بل في مصدر الإلهام الذي قدّمتهُ في كل الأراضي الإسلامية الشرقية، من تركيا إلى الهند. لقد انتشر الطرازُ العمراني التيموري خلال المعرفة المباشرة بالبنايات ذاتِها، وبخططِ رسمها وبهجرة المهندسين والحرفيين الذين أنجزوها. إن تضافرَ الموهبة والمصادر في العواصم التيموريةِ أتاحَ خلق أسلوب ملَكي عمراني؛ ولم تكتفِ السلالات المتلاحقة من الصفَويين والعثمانيين والمغول باستلهام العمران التيموري وحسب، وإنما حاكت مُثُله العليا كيفما فهمته.

71. ضريح زين الميرزا في حسن كيف، 1473.

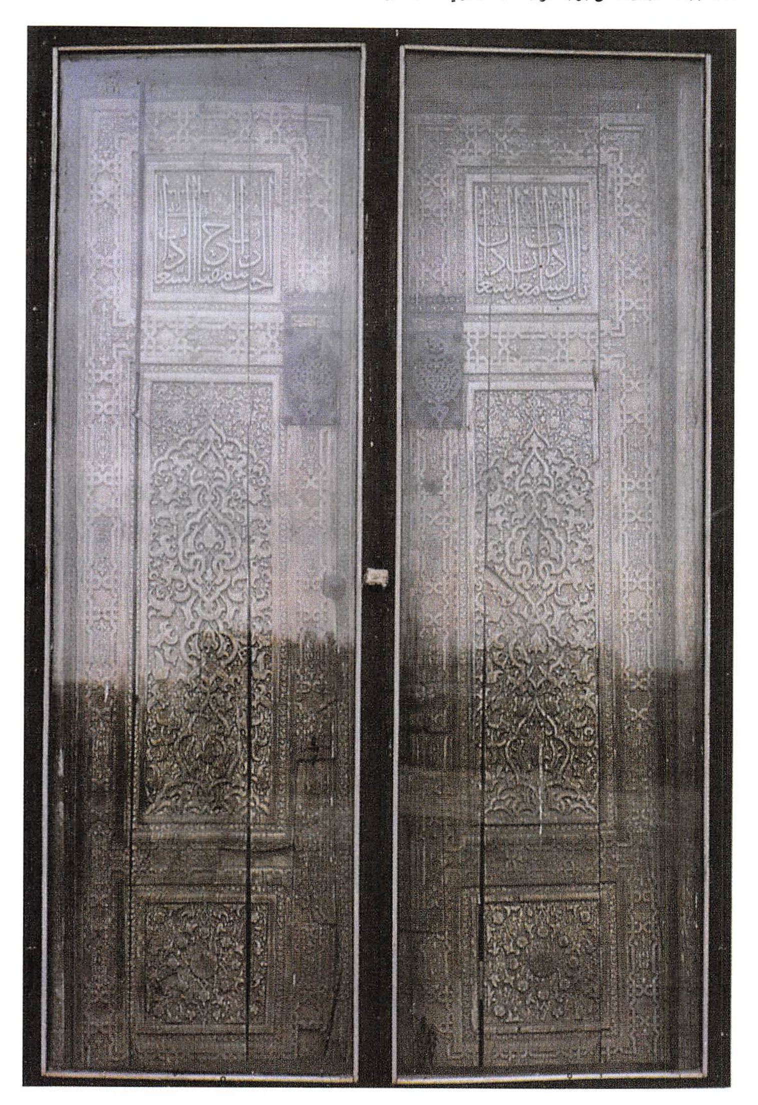
الفصل الخامس

الفنون في إيران وآسيا الوسطى في حقبة التيموريين ومعاصريهم

كما في العمارة، استطاعت فنون الزخرفة التي ظهرت إلى الوجود خلال حكم السلالة التيمورية ومن عاصرَها أن تضعَ قواعد الإبداع لأجيالٍ في إيران والهند وتركيا. ولم يقتصرِ الأمرُ على تقليد النماذج وتكرار المؤلّفات واستخدام التقانات نفسها وحسب بل حتى أعمال مريدي التيموريين تسابقَ على جمعها واقتنائها الهواةُ والدارسون على حدّ سواء. وقد اشتهر فنّ الكتاب من بين الفنون على وجه الخصوص، ولا سيما فن الكتاب الفارسيّ المصوّر. وصارت ورشُ النسخ أو بالفارسية "الكتاب خانه" مؤسسةً لإنتاج الكتب، بل قبلةً للتصاميم منها خَرج التفنن لينتشر بعدها إلى باقي المشاغل، وهي في الأصل امتداد لورَش النسخ التي أسسها رشيد الدين في تبريز إبّان القرن الرابع عشر؛ ففضلاً عن حسنِ خطوطها وروعةِ صورِها وجمال تزويقها وتجليدها، اضطلعت المخطوطات بدورٍ سياسي واعلاميّ واسع.



72. بابان خارجيان من بوابة مزار أحمد يَسَوي، مدينة تركستان، 97-1396.



الحقبة المبكّرة

إنّ جلّ ما صمَدَ من رعاية تيمورلنك للفنون من هذهِ الحقبة هي بعضُ التجهيزات وقطع الأثاث الباقية في مزار أحمد ياسوي بتركستان فضلاً عن بعض المقتنيات. أمّا المخطوطات المصوّرة فلم يكن حظّها بأفضل إذ لم ينجُ أي منها من الضياع، غير أن حجمَ المقتَنيات التركستانية وجودة نوعيتها تشهد على رعايتهِ لأكثر من نوع فنّي، فها هما زوجان من الأبواب الخشبية في مكانهما: في بوابة المزار الرئيسة (الشّكل 72) والزوج الآخر عند مدخل الضريح. ولكل مصراع ثلاثةُ ألواحٍ تقليدية، أحدها عمودية مقحمة بين اللوحين الآخرين الأصغرين حجماً. ويُلاحظُ ألواح البوابة العليا منقوشةً بالكتابة أمّا السفلى وهي أصغرحجما فعليها ميدالية محفورة بزخارف هندسية. على أنّ بهاءَ الأبواب يكمنُ في النحت البارع على الألواح الوسطى، وعلى ألواح البوابة الرئيسة نُلاحظُ وزرات من شجيرات الأرابيسك والسُّعيفات المحفورة على أرضية محفورة بالمنشار. وتزخرُ مناطق عروة العقد (السبندل) بالشجيرات وزُهيرات عود الصليب وأوراق الأشجار، وتتناوبُ الألواح مع إطار المصراعين، ويُلاحظُ نمط من زخرفة الشرائط على هذا الإطار وقوامها نجوم مثمنة مُلئت حافاتُها بالأرابيسك فائق الروعة والحسن وحدّدت به، وقد تطوّرت العديد من هذهِ الموتيفات من فن الحفر على الخشب منتصف القرن الرابع عشر في إيران وآسيا الوسطى كتلكَ الموجودة على ضريح حفيد المتصوّف الكبير سيف الدين بَخارزي، ومسند المصحف القابل للطي المؤرّخ إنجازُهُ في العام 1359 (الصورة 28)، كما أنّ إقحام عناصر مختلفة في التركيب المتجانس مبتدع. ولكلا الطقمين من الأبواب مطرقةٌ برونزية محفورة بالفضة والذهب ومنقوشة بأبياتٍ من قصيدة سعدي "كولستان أو زهرة الحديقة" ومطلعُها:

ليكن هذا البابُ مشرعاً لكلِ مؤمنٍ
ولكل صديق ومغلقاً بوجهِ كلِ عدوٍ



73. مرجل برونزي من مزار أحمد يَسوي، مدينة تركستان، 1395. الارتفاع 1.58 متراً والقطر 2.43 متراً. سان بتسبورغ، هرميتاج.

74. مصباح نفطي من مزار أحمد يَسوي، مدينة تركستان، 1396. مصنوع من النحاس (الصفر) المحفور بالفضة والذهب. ارتفاعُهُ 84.5 سم، وقطرُهُ 58 سم. سان بتسبورغ، هرميتاج.



وكلا الطقمين يحمل توقيع عزالدين بن تاج الدين الأصفهاني، أمّا تلك التي على البوابة الرئيسة فتحمل تاريخ 1397-1396.

وهناكَ المزيد من المقتنيات التي ما زالت في المزار، وأروعُها إناء برونزي ضخم (الصورة 73) استُعمل لنقل أكلة شيعية طقسية للاحتفال بنهاية عاشوراء، وشكل الإناء نصف دائريّ مسند بقاعدة مرتفعة ممشوقة، زُيّنَ النصف الأعلى الخارجي منه بمجموعتين زخرفتين: أفقية مُشبّكة بكتابات منقّطة بعقد ومقابضَ متدلّية، وكتابة عليا بخط الثُلث، وتنص على أن تيمور أمر بعملِهِ ووقفه للضريح في العشرين من شوّال عام 801 (الموافق الخامس والعشرين من يونيو عام 1399). أمّا الكتابة السفلى فتُقرُّ أنهُ من عمل الحرفيّ الماهر عبدالعزيز بن شرف الدين تبريزي، ومن النصف السفلي من الإناء تتدلّى الوزرات المُثلثة الشكل الحافلة بشجيرات أرابيسك. إجمالاً، حجم الإناء غير مسبوق، وشكلُهُ وزخرفتُهُ مستوحاة بلا شك من إناءٍ برونزي آخر أصغر حجماً أمرَ بصنعهِ حاكم هرات للمسجد الجامع هناك سنة 1374-1373. وقد يشقُّ على المرء تصوُّر الجهد اللازم لجمع المواد المطلوبة الضرورية لاستعماله من وقود وغيرها وجلبها إلى هذهِ الأراضي النائية، بل إنهُ استلزم لجلبهِ إلى لينغراد في العام 1935 بناء سكة حديد خاصة.

ومن مقتنيات ضريح أحمد ياسوي الموقوفة بكفالة تيمور ستةُ مصابيحَ نفطيةٍ نحاسية (الصورة 74) تتسم بكبر حجمها غير المسبوق (معدل أطوالها 90 سم) وعليها نقوش كتابية تحمل اسمَ تيمور وألقاباً أُنيطت به، ومن حيث الشكل لها جميعاً شكل أعمدة الدرابزين، ولثلاثة منها خزان وقود أَسطواني والثلاثةُ الأُخر كروي، بينما تنوّعت أسطُحُها بين المقعّرة والمحدّبة والمسطّحة لأغراض الزينة والزخرفة، وتتناوبُ مجاميع الزخرفة النصية على أرضية أرابيسك مكثّف مع الأسطح غير المزخرَفة لكنها

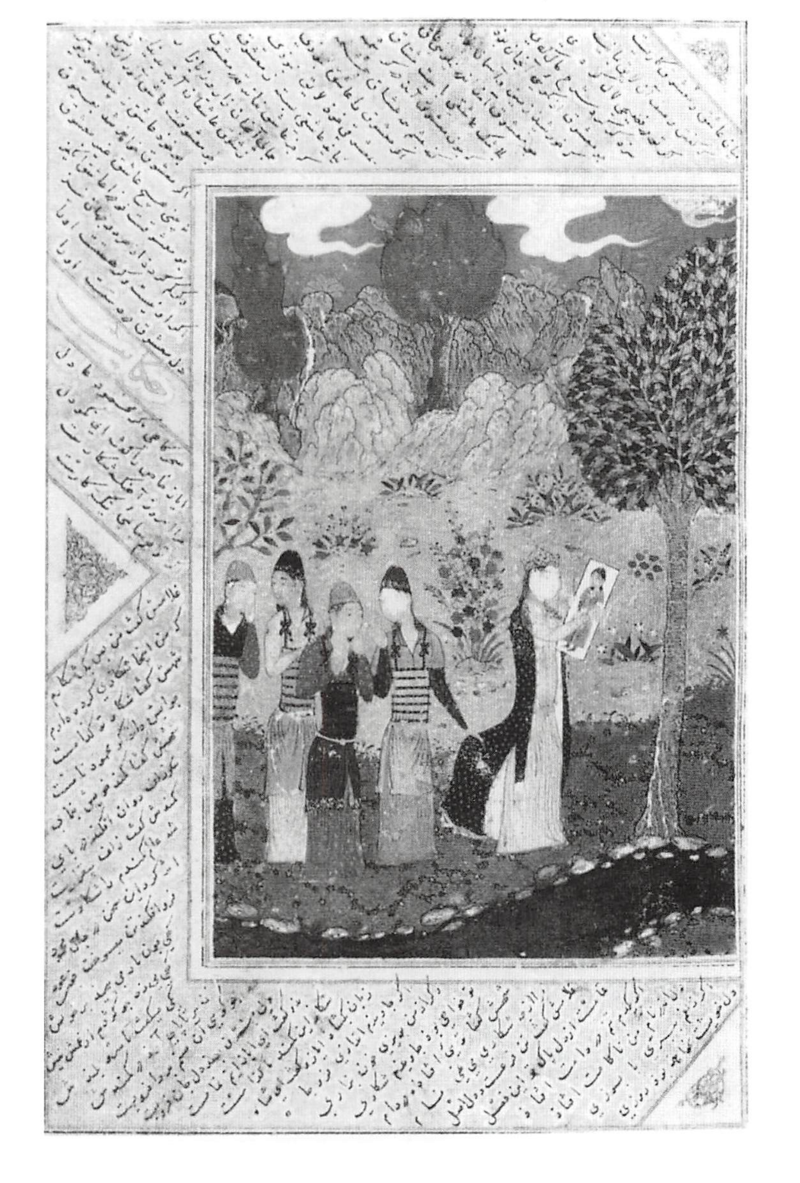
75. صفحة سائبة من مخطوطة المصحف، من خراسان أو بلاد ماوراء النهر، الربع الأول من القرن الرابع عشر. مقاساتها: 1.77X1.1 متراً. لندن، من المقتنيات الشخصية لفاطمة فارمان فرمايان.

محفورة بالسُّعيفات والعقد والوزرات.

أمّا المخطوطات الضخمة فقد نفّذت في بداية القرن الخامس عشر وبمميّزات تشبه تلك التي رعاها تيمور، على الرغم من عدم إمكانية نسبتها إليه مباشرةً، وأغلبُ الظن أن المخطوطة القرآنية التي بقي منها بعضُ الصفحات (مقاساتُها 177X101 سم) وسباعية الأسطر (الصورة 75) أضيفت إليها ملاحظات فيما بعد في حاشيةٍ تُفيد بأنّ بيسنكور، حفيد تيمور، هو من نسخَها وكان خطاطاً وهاويَ جمع الكتب، وربما كانت أصلاً في المسجد الجامع الذي بناه تيمور في سمرقند لتلائمَ مسند حجري ضخم (مقاساتُهُ 230X200 سم) وضع في مَحرم الجامع وهو حالياً في الصحن، وقد أمرَ بصنعه الوك بيك أحد أحفاد تيمور لحمل ذلك المخطوط القرآني الضخم. وكانت أوراقُ (folios) مخطوطة المصحف هذه ضخمة الحجم بحيث خُطّ النص بـ "جلال المُحقّق" على ورَقٍ منفصل، ثمّ لصقت ببعض في مرحلةٍ لاحقة من عمل المخطوط. إن جلالَ الشكل الخنجري الفخم للحروف العمودية جاءَ في تناسُبٍ بهيّ مع ذيول الحروف الأفقية، التي بدورِها تتداخلُ ببعضِها البعض في ذيولٍ أُخر يتميّزُ بها الخطُّ المُحقّق.

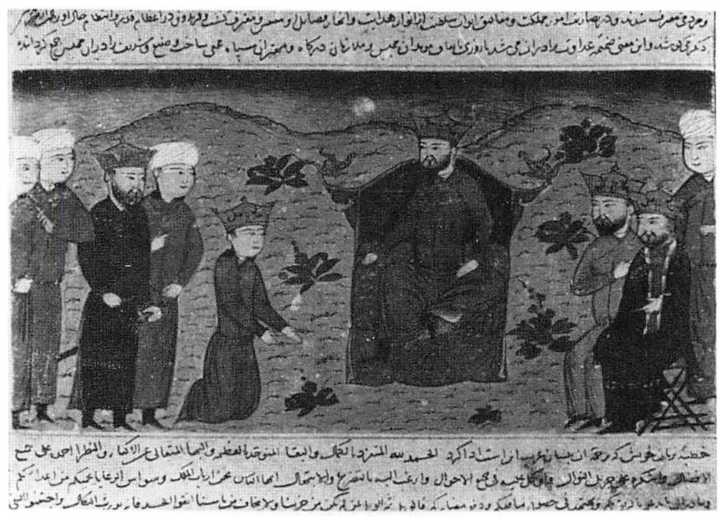
وعلى وفق ما أوردَهُ الرحّالةُ والمادحون المعاصرون، كانت جدران قصور تيمور وجناحه الملحق بالحديقة مزيّنة بصورهِ وعائلتهِ وصور حاشيتهِ وحمَلاتهِ، ولكن لم يبقَ منها سوى رسوم المخطوطات. وفي غرب إيران صدرت المخطوطات الفخمة للبلاط الجلايريّ وغيرهم من الحكّام (راجع الفصل الثالث) وهي التي أسّست للأسلوب الغنائي الرفيع للرسم التيموريّ في حقبة السلطان إسكندر التيموريّ (1384-1415)، ومنها أيضاً المخطوطات الثماني عشرة التي أوعَز حاكمُ شيراز المُفوّض بنسخها ما بين 1410 و 1413. ويبدو أن المخطوطات أضحت وسيلةً تعليمية للعائلة التيمورية الحاكمة ولإطلاع أفرادها على الثقافة الإيرانية الإسلامية علاوةً على أنها تشي بالاهتمام بالتنجيم الذي يعكسُ أيضاً ذوقَ العرّاب أو ذوقَ مستشاريه. كما أن ضمّ عديد الأعمال في مجلّدٍ واحد استلزم كتابةَ النص الرئيس أو المتن في الحقل المركزيّ

76. "شيرين تُمعن النظرَ في صورة خسرو" من مخطوطة "مختارات"، نفّذت للسلطان إسكندر، شيراز، 1410-11. مقاساتها 18.1X12.5 سم، المكتبة البريطانية، المخطوطة اد 27261، الصفحة 38، اليمنى.



لكل صفحة بينما كُتبَ النص الآخر مائلاً في الحواشي (الصورة 76)؛ ولدعم انسيابية القراءة من أعلى الصفحة إلى أسفلها ولجعل أطوال الحروف منتظمة، أضيفت فُسحة مزوّقة على شكلٍ مثلّث في وسط الحواشي العمودية. أمّا في الصفحات الأخرى، ولا سيما الأقسامَ الخاصّة بالتنجيم، تَظهرُ هذه الفسحة أيضاً لكن الرسم جُعل محلّ نص الحاشية. إن توظيفَ الإمكانيات الزخرفية للحواشي الذي يعودُ إلى تزويق المخطوطات الجلايرية (الصورة 40) غدا سمةَ العصر. ويظهرُ جلياً المزجُ بين الآدميين المشوقين والأفق العُلوي للصورة، وهو معروفٌ لدى الجُنيد وغيره من رسّامي الحقبة الجلايرية في أواخر القرن الرابع عشر، مع اختلاف واضح في الوجوه الآدمية التي أصبحت بيضوية ومغطاة من جهة واحدة، وأكبرَ حجماً بالنسبة إلى البيئة المحيطة بها، ما يؤدي إلى إقحام الناظر مباشرةً في مجريات الأحداث. أمّا المنظر الطبيعيّ فقد امتد داخل حدود عمود النص وكذلكَ التصوير الذي غالباً ما غمرَهُ. وقد نالت هذه التصاميم إعجابَ الأجيال اللاحقة وتقديرَهم مما حدا بها إلى تقليدها مراراً وتكراراً. وهناكَ المزيد من المخطوطات تزخرُ بالميزات الأسلوبية والفنية نفسها التي كان لها جمهورٌ عريض من الزبائن، ومنها "المختارات" التي نُسخت في يَزد في العام 1407. إن أولى المخطوطات المصوّرة التي سلمت من التلف والضياع التي أنتجت في شمال-شرق إيران ودول ماوراء النهر نُسخت لابن تيمور، شاه روخ (العهد 47-1405)، وعدد منها كان تاريخياً، وتناولت مسألة انشغال الحاكم بمكانته في التاريخ وأحقية سلالته في الحكم، وأقدمُها هي "كليات التاريخ" المؤرخة في 1416-1415، وضمّت ترجمةَ البلعمي لكتاب الطَبَريّ "قصص الأنبياء"، وكتاب رشيد الدين عن تاريخ العالم "جامعُ التواريخ" وكتاب شرف الدين "ظفر ناما أو كتاب النصر" وهو سيرة حياة تيمور فضلاً عن الملحقات والمكمّلات التي دوّنها حافظ ابرو، مؤرخ بلاط شاه روخ. وتحفلُ الصور العشرون بسير حياة الأنبياء، أمّا صورُهم المربّعة الكبيرة الحجم فتزخر بالكثير من الميّزات كغطاء الرأس وغيرها من المتعلّقات المعروفة مبكّراً في المخطوطات المصوّرة في جنوب-غرب إيران. أمّا ماعُرف بأسلوب شاه روخ التاريخي فهو واضحٌ في رسوم المخطوطات التي رعاها، ويمكن تقفيه في مجلّد بإسطنبول حمل تاريخ 1425 وضمّ أيضاً السند الخطيّ لحافظ ابرو الظاهر المُذيّل على الأجزاء التي نسخَها من مخطوطة رشيد الدين من "جامع التواريخ". ويبدو أنهُ كانت لشاه روخ نسختهُ الناقصة من المخطوطة الإلخانية لذا أوعزَ إلى مؤرّخه إكمالَ نسخها لهُ فاقترح حافظ ابرو استخدام النص الذي جهّزهُ لبيسنكور وإدخاله في المخطوطة، ومما لاشكَّ فيه أنهُ استوحى الكثير من ميزاتها الأسلوبية والفنية كالحجم الكبير من الخط والأسطر الخمسة والثلاثين النثرية في كلّ صفحة لمطابقتها مع الأصل، ناهيكَ عن استخدام الكتابة السردية الأُفُقية في الهوامش التي عفا عليها الزمن حينئذٍ من قبل رسّامي المخطوطات الذين قلّدوا المخطوطة الأمّ (الصورة 77)، وعلى الرغم من الالتزام المقصود بالتراثي من أساليب المخطوطات، إلا أنّ الفنّانين عمدوا إلى إضافة ما يمكن من التجديد من فن المخطوطات المعاصر لهم كالألوان الفاتحة والغامقة والأفق العلوي والزي التيموريّ.

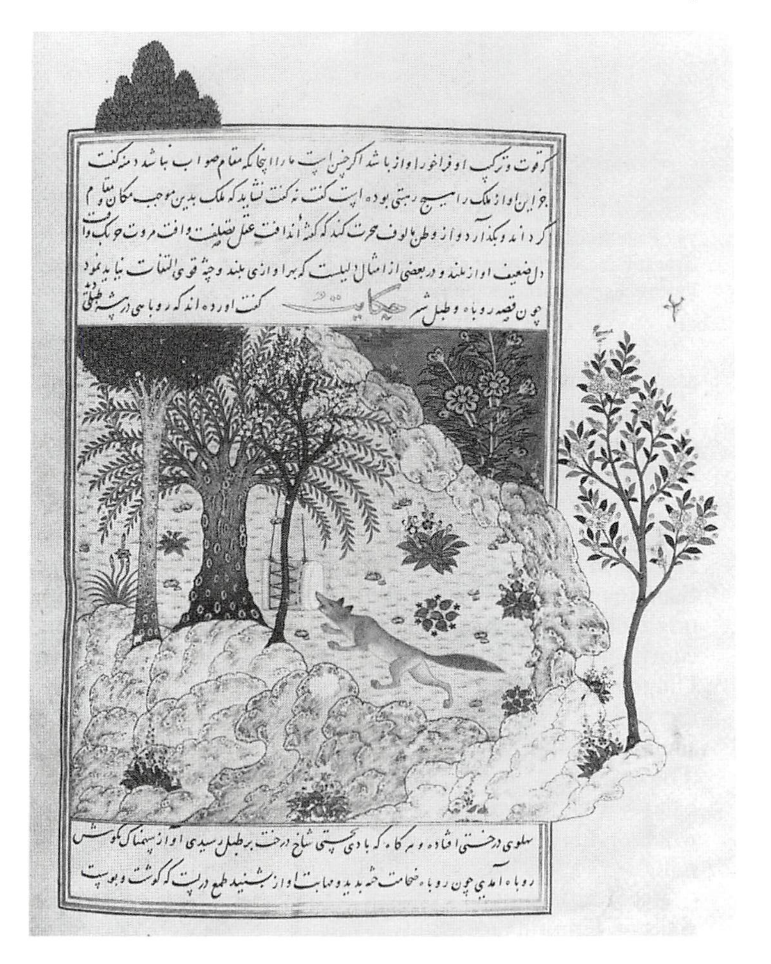
من الواضح أنّ الأسلوب التاريخي التيموريّ لم يدم طويلاً وحلّ محلّهُ الأسلوب الكلاسيكي في الرسم الفارسيّ كما شكّلَهُ الفنّانون المشتغلون لدى بلاط الأمير بيسنكور (1433-1397) الذي كان وريثاً لعرشِ أبيه شاه روخ. وفي عام 1420 كان بيسنكور حاكماً على مناطق جنوب-غرب إيران وبغداد عندما أرسلَهُ والده شاه روخ إلى تبريز لتحريرها من تركمان الآق وينلو حيثُ كانت تقاليد تصوير المخطوطات



77. "فريدالدين على العرش" من نسخة حافظ ابرو من "جامع التواريخ"، هرات، 1425. إسطنبول، مكتبة قصر توبكابي، المخطوطة هاء، 1653، الصفحة 21، اليسرى.

الجلايرية مازالت تجري قُدُماً على الرغم من الانقلابات السياسية، كما تجلت في الرسومات الخمسة المُلحقة برائعة نظامي الملحمية "خمسة" أو "القصائد الخمس" التي نُفّذت في تبريزَ ربّما في المدّة بين 1405 و1410. وعادَ بيسنكور إلى هرات غانماً المخطوطات والرسّامين والخطّاطين فأنشأ مشغلاً أصبحَ قبلةً لصناعة الكتاب في العالم

78. "الثعلبُ والطبل" من "كليلة ودمنة" هرات، 1429ز المقاسات 7 .28.4X10 سم. إسطنبول، مكتبة قصر توبكابي، المخطوطة راء، 1022، الصفحة 28 اليسرى.



الإيرانيّ. وفي وثيقة نادرة موجودة في إسطنبول وهي تقرير كتبَهُ الخطّاط الشهير جعفر بن علي تبريزي إلى بيسُنكور على الأرجح، تردُ تفاصيل العمل على اثنين وعشرين مشروعاً ومنها مخطوطات وتصاميم ومقتنيات وخيم وبنايات. كما أنها تذكر اثنين وعشرين فناناً ورساماً ومُصحّفين وحُكّاماً وصانعي الصناديق الخشبية الذين عملوا منفردين وجماعات. وبذا ارتبط اسم بيسُنكور بأكثر من عشرين مخطوطاً وعدد من الرسوم. ومن بين المخطوطات العشر المصوّرة سبعٌ منها بتاريخ 1426 و 1431 ومهداة إلى الأمير وتَذكرُ أنهُ كان ضالعاً في تخطيطهم وتحضيرهم. ومقارنةً بذوقِ أبيه في الأعمال التاريخية، أوعز بيسُنكور بنسخ روائع الأدب الفارسيّ، بحيث عكَسَ كل مجلّد منها جانباً ريادياً من ذوقه الرفيع في اقتناء الكتب. فالورق الثقيل عالي الجودة كان بمتناول كبار الخطّاطين، ناهيكَ عن نوعية الرسم والتزويق لدعم النص الذي احتضنته أيادٍ أمينة، والتجليد الأنيق بالجلد الطبيعيّ والأوراق المذهّبة والمصممة بدقة وحرفية متناهية، وخُطّطَ لكلٍّ من هذهِ السمات بإتقان منقطع النظير من أجل الرقي بالعمل وجعله في مصافّ الفنون.

وبأمرٍ من بيسنكور أنجزت الرسوم التوضيحية لـ"كليلة ودمنة" وعددها خمسةٌ وعشرون وذلكَ في أكتوبر عام 1429 لتمثّلَ أوجَ ما وصلَ إليه الأسلوب الكلاسيكي لرسم المخطوطة الفارسية وقد أُرفقت الرسوم بالنص ففي المشهد "الثعلبُ والطبل" (الصورة 78) تمتدُّ العناصرُ الطبيعيةُ داخل الحاشية إلى ما بعد الحد الفاصل، بينما تعلو الشجرةُ العمودَ النصي والحد الفاصل العُلويين لتَظهر الشجرةُ ثانيةً في الحاشية العليا. إن هذا الترتيب المحنّك يخلُقُ مساحةً ثلاثية الأبعاد، كما يُلاحظُ التوازن الدقيق بين الأشكال الآدمية والمنظر الطبيعيّ، فعناصر العراء المفصّلة لا تَطغى على الموضوع، ومما يُساعد على إغراء العين على التجوال خلال النص هي الألوان المتناسقة المتنوّعة مع الاستخدام المعقول للبنفسجيّ والمرجاني ومدىً من الأزرق ودرجاته.

وتزخرُ "الشهنامه" التي أعدّت للأمير بعدَ ذلك ببضعة أشهر بالكثير من هذه الميّزات من الأسلوب الذي بات يُعرفُ بـ"البيسنكوري" على الرغم من كل عناصر الاختلاف الكثيرة، فالشهنامه أكبر حجماً (38 X 26 سم) وكذلكَ رسومها الواحد والعشرون، فضلاً عن الواجهة المزدوجة، إذ شغلَ بعضُها الصفحةَ بأكملها. إنّ اهتمامَ بيسنكور بالملحمة معروف، فقد أمرَ قبل بضع سنوات بإعادة تنقيح نصِ فردوسي وأوعزَ بكتابة مقدّمة جديدة له بيدَ أنّ النسخةَ الأولى منها لم تَنجُ من الضياع. كما سخّرَ لنسخها جعفر، وهو أعظم خطاطي زمانه، وزُيّنَ النص بمجاميع سحاب وأرضيةٍ ذهبية. ويستهلّ الكتابُ بحُليةٍ وردية كبيرة تحملُ الإهداء الذي جُعلَ بالأخضر والذهبي، وكما يأتي:

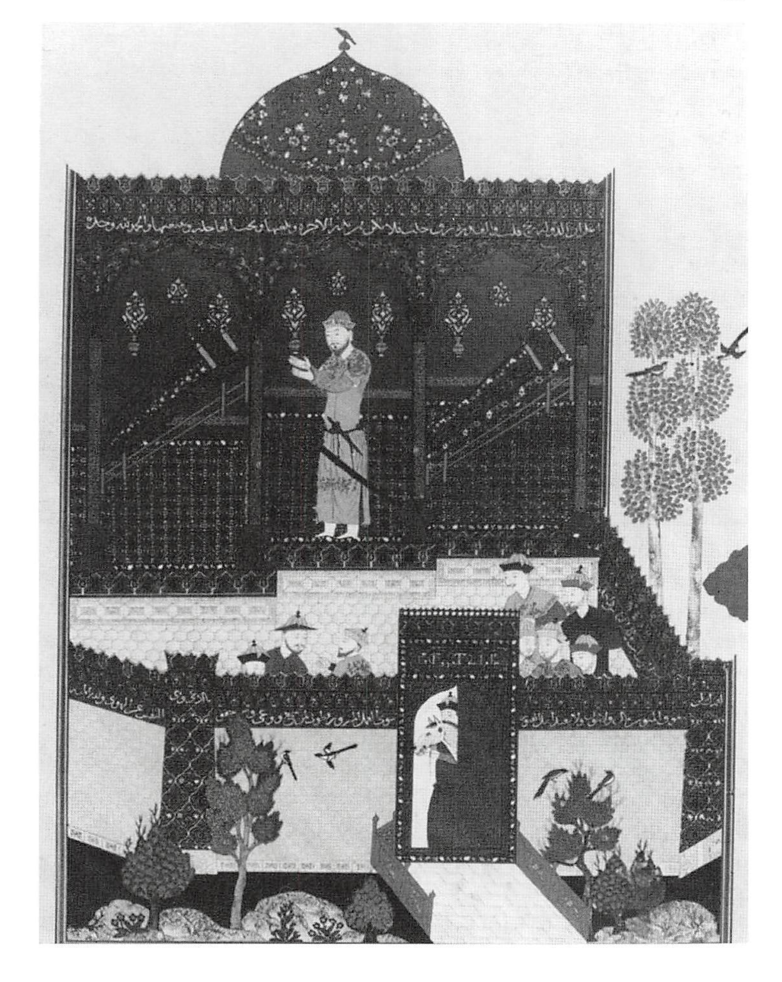
لقد أضفتُ رونقاً وبهاء إلى هذهِ القصائد ونوادرها ورتّبتُ جواهرَ ولآلىءَ هذهِ العواطف لمكتبة السلطان العظيم، مالك رقاب الشعب، المدافع عن أقاليم الإسلام الضعيفة، عظيم سلاطين الزمان، حامي السلطنة ومالك كل شيء، زائلاً وروحياً، بيسنكور بهادر خان، أمدّ الله بسلطانه.

والحقُّ أنّهُ كان الأجدرُ بهذه الألقاب أن تُطلق على والد بيسنكور لا على ابنه الأمير الصغير الذي لولاهُ ما وصلَ إلى سدّة الحكم، حيثُ ظهرت شهيتُهُ للولاية على الصفحة المزدوجة من التزويق بعد المقدّمة وضمّنها أسماء وألقاب ملوك فارس برمتهم.

ويبدو أن بيسنكور اختار الصورَ بنفسه، ومن بينها: "بهرام كور برعاية منذر" و "مَلكُ اليمن" و "لُهراسب يتلقي خبر تواري كي خُسرو عن الأنظار" وهي تمثيل نادر وفريد لأحداث في النص المقابل ولها صدىً واسع في حياة الأمير الصغير المتعطّش لمُلكِ أبيه حتى إن الواجهة التي من المفترَض أن تُظهرَ الحاكمَ على عرشهِ استُبدلت لتُلائم مزاجَ الأمير فهي تُظهر عوضاً عن ذلك رجلاً بشاربٍ خفيف يرتدي ملابسَ خضراء، أغلبُ الظن أنهُ الأمير نفسُه، بصحبة الموسيقيين والخَدم وهو يتسلّى باستعراض تَقومُ بهِ مجموعةٌ من الخيّالين بمصارعةِ الذئاب والثعالب وغيرها من الحيوانات. وتبدو الشخصيات الساكنة التي يظهرُ جلُّها في حدود الصورة أكبرَ حجماً نسبياً من غيرها من مخطوطات بي سنكور، أمّا أرضية الصورة فتبدو مخضرّة وتنتشر الصخور عليها في تناسقٍ لونيّ رائع يُبرزُ اللون البنفسجيّ البهي. تبدو الخلفية العمرانية مُتقنة وتعكسُ ما هو دارجٌ من عمران العصر ودورَ بيسنكور الشخصيّ في تصميم النقوش الفخمة (راجع الفصل الرابع)، ففي المشهد "الحِداد على رُستم" (الصورة 79) يُلاحظ غلَبة النص المتوازن وروعةُ التقنية والوضوح الفائق في الصورة على التأثير العاطفي للمناسبة، ومن الصعب رؤيةُ مثل هذا الإنجاز إلا في أعمال القرن الماضي (الصورة 35).

وعلى الرغم من مكانة مشاغل هرات واستقطابها أشهر الفنانين وأمهر الحرفيين، حافظت شيرَاز على مكانتها بوصفها مركزاً لإنتاج المخطوطات برعاية السلطان إبراهيم

79. "العزاء لوفاة رُستم" من نسخة بيسنكور من "الشهنامه"، هرات، 1430. طهران، مكتبة قصر كُلستان، المخطوطة 61.





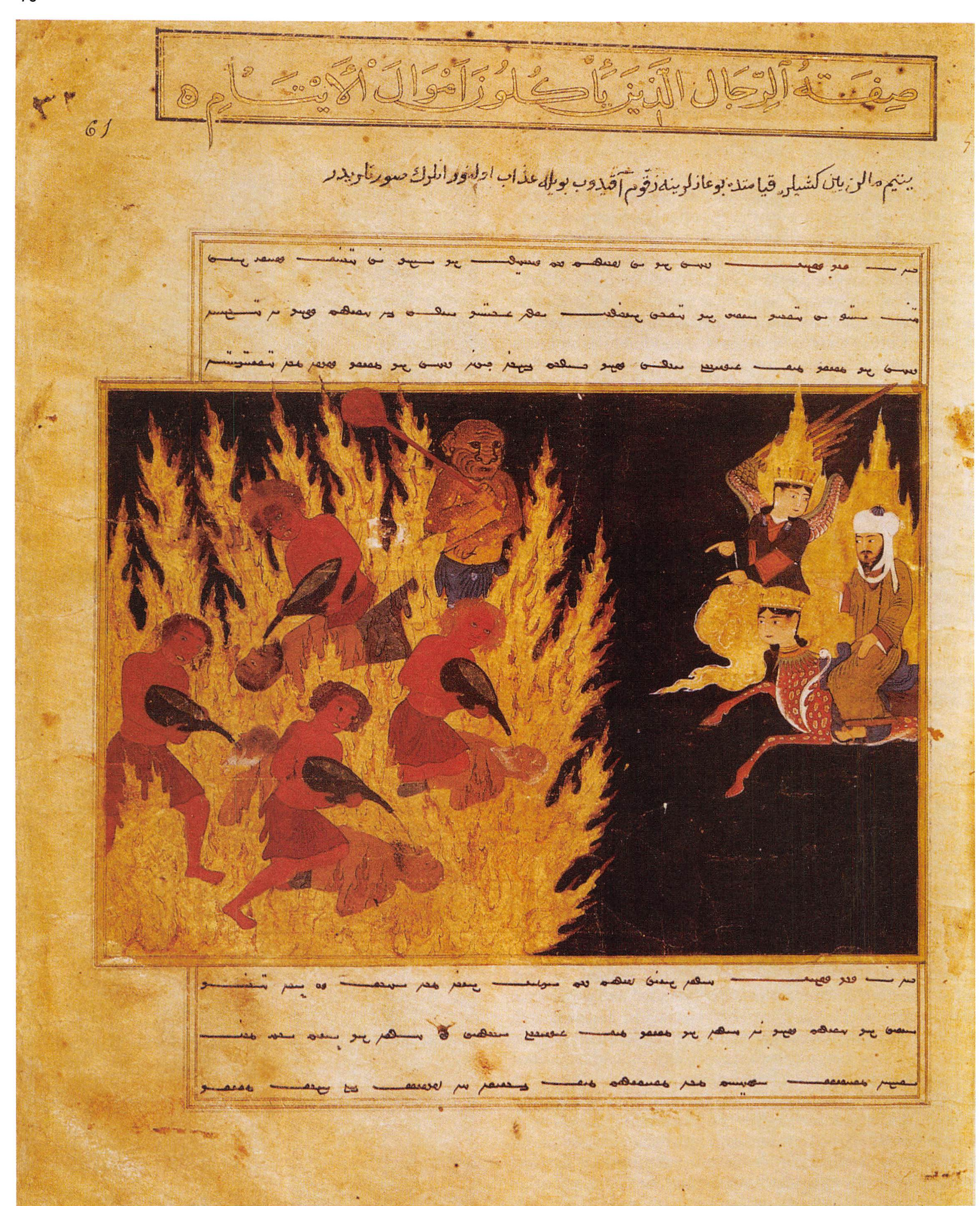


80. "تيمور يكرّمُ جمهمرا في بَلخ بمناسبة اعتلائه العرش في عام 1370" مأخوذة من نسخة "الظفرناما" المشتتة، شيراز، 1436. كل صفحة أبعادُها 35X24.5 سم. واشنطن، دي سي، قاعة ساكلر.

وهو الابن الثاني لشاروخ الذي حكم بين 1414 حتى وفاته عام 1435 وكان خطّاطاً وعلى علاقة طيبة مع أخيه الأصغر في هرات، وكان يُغدق عليه الهدايا من روائع المخطوطات المصوّرة، فالمخطوطة "مختارات" التي نسخَها محمود الحسيني في شيراز برعاية السلطان إسكندر قبل ست سنوات، ربّما وهبها السلطان إبراهيم إلى أخيه الأصغر في هرات حيثُ تذكرُ صفحةُ الإهداء أن المجلّد هدية إلى مكتبة بيسنكور، وتميّزت المخطوطة بتشكيلها الشيرازي المعهود حيثُ النصُّ الثاني نُسخَ في الحاشية فضلاً عن الفسح المثلثة وتسعةٍ وعشرين من الرسوم البسيطة الممتدة بآفاقها العليا وأرضيتها خضراء، بينما يؤدي العراءُ الخالي دورَ الستارة المسرحية الخلفية لبضعة آدميين طوال القامة رفيعي القد. وبينما بدت الرسوم في "مختارات" متأخّرة مُقلّدة، اضطلعت المخطوطات المنتجة في عهد السلطان إبراهيم بأسلوبٍ جديدٍ ومميّز.

وهذا الأسلوب المتقدّم في تصوير المخطوطات الذي ارتبط بعهد السلطان إبراهيم بدا جلياً في مخطوطين أهديا إليه، وهما "الشهنامه" المؤرّخة عام 1435 وفيها سبعةٌ وأربعون رسماً من بينها أربعةٌ مزدوجة وخمسةٌ تخطيطية ملوّنة؛ أمّا النسخة الأولى من "الظفرنامه"، وهي سيرة حياة تيمور التي كتبها شرف الدين علي يزدي، فقد اكتملت في العام 1436 بعد وفاة إبراهيم، وقد تمّت إعادة ترميم ما نجا منها من الضياع وهي 355 صفحةً مع سبعةٍ وثلاثين رسماً ومنها اثنتان وعشرون مزدوجة ملآى بالرسم بأكملِها. وقد تمّ اختصار مادة المخطوط لتضمّ الشخوص الأساسية فقط، أمّا المنظر الطبيعي فاقتصرَ على تخطيط سلسلة تلال. وتحتلّ صور الآدميين ممشوقي الخصر عريضي الكتفين المساحة المتاحة بصعوبة، الرجال منها تعتمر عمامةً أنيقة، أما النساء فبدا غطاء الرأس وكأنه عرف الديك، ويظهر تيمور طوال أحداث المخطوط يخوض المعارك، أو يقودُ حملةً، أو تحت مظلة واقية من حر الشمس، أو في احتفال. ويبدو أنّ لوحة ألوان الرسّام كانت متنوّعة لكنها مخفّفة، والأصباغ أقل جودةً من تلك المستخدمة في هرات، فالأخضر الحامضي (أو الأخضر المُصفرّ) تسبّب في تآكل الورقة بل إنه أتلف الكثير من الرسومات (الصورة 80)، وظهرَ الأسلوب الذي ميّزَ مخطوطات عهد ابراهيم في "الشهنامه" المؤرّخة 1444، وقد صمّمت الواجهة المزدوجة على وفق النسخة الأولى منها (الصورة 80) مع استعارة الكثير من تفاصيل السرد والمناظر الطبيعية والصفات الآدمية، وشهد انتصاف القرن انحطاط جودة الأسلوب ليحل محلها الأسلوب التركماني التجاري (كما سيرد أدناه).

وعلى الرغم من الأسلوب المميّز الذي انفرَدت بهِ شيراز، فقد ظلت هرات مركزاً لإنتاج المخطوط المترَف الثمين، وإحدى أهم المخطوطات وأكثرُها نُدرةً هي نسخة من "المِعراج" قصة معراج النبي مُحمّد من القدس إلى الجنة والنار على ظهرِ البُراق، وهو



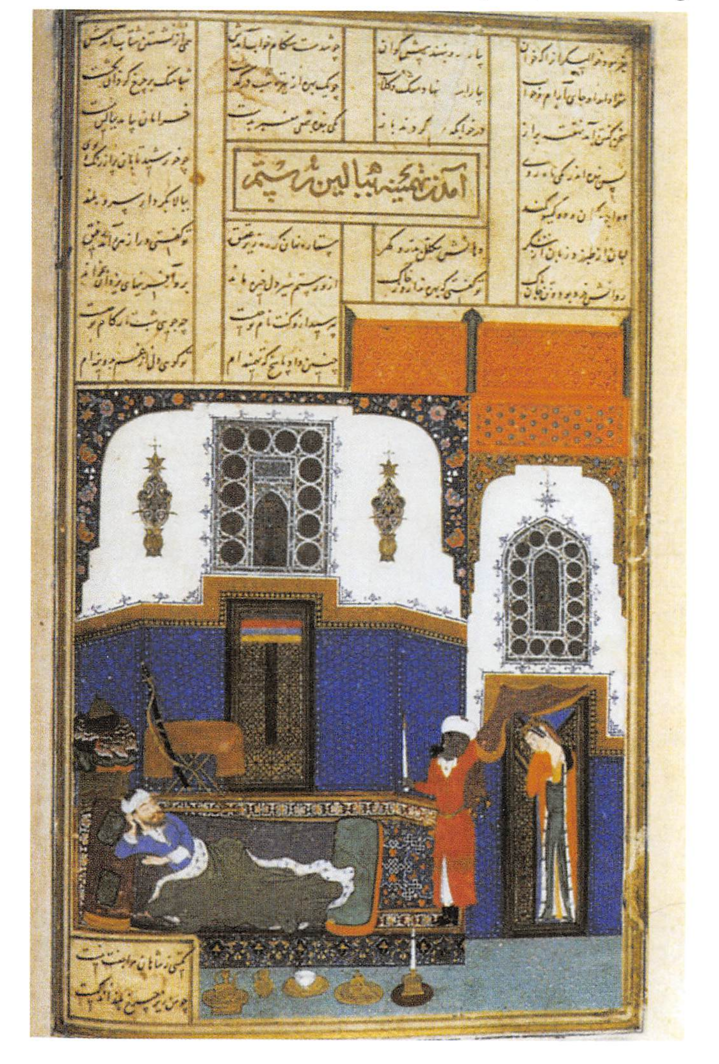
81. "عقوبة العابثين بمال اليتيم" من مخطوطة "معراج ناما"، هرات، 1436. باريس، متحف المكتبة الوطنية، المخطوطة، تُرك 190، الصفحة 61 اليمنى.



82. "الشياطين في الأغلال"، بلاد ماوراء النهر، إبان القرن الخامس عشر، رسم على الورق بالذهب وبالأصباغ المائية الكامدة. مقاسات: 25.4X33.7 سم. متحف كليفلاند للفنون.

حصان برأس بشر. وقد نَسخَ هذهِ المخطوطة الضخمة (أبعادها 34.3 25.4 X سم) بالعربية والإيغورية (لغة شرقيّ تركيا) هاري-مالك بخشي، وعلى الرغم من افتقادها لمعلومات الناسخ وتاريخ النسخ، جُعل النسخ ذو اللغتين في مجلّد واحد مع مخطوطةٍ أخرى موقّعة بقلم الناسخ نفسه ومؤرّخة العام 1436 ، وبذا يمكن نسبتُها إلى هرات وإلى الحقبة نفسِها. وتحتوي المخطوطةُ على واحد وستين رسماً يُصوّرُ عالماً هادئاً من الرسوم المعاصرة. فالمشهد "مُحمّد وجبريل في حدائق الجنة" (الورقة 45ب) جاء ضمنَ تشكيلِ ثلاثي الأجزاء وخلفية تذكّرُ بصور "الحداد على رُستم" (الصورة 79) و "حوريات في الجنة" (الورقة 48أ و ب) التي تزخرُ بتقاليد رسم المناظر الطبيعية جلها. وأكثر ما يثيرُ الدهشة هي مشاهدُ تمثيلية للنبيّ مُحمّد وهو يزورُ جهنّم، حيثُ تنفردُ الصور بخلفياتها السوداء، وتُظهرُ تمثيلاً للرسول والبُراق وجبريلَ أمام سحابٍ من الذهب على اليمين، غير أن الفنّان يبدو أنه أطلق عنان خياله فصوّرَ المذنبين على اليسار وهم يذوقونَ شتى أنواع العذاب جزاءَ أفعالهم. فالقرآن (سورة النساء الآية 10، الكهف الآية 29) يبين أن الذين يأكلون أموالَ الأيتام بالباطل ستلتهمهم النار وإذا ما استغاثوا يُغاثون بماء النحاس المذاب، كما أن الصورَ تُظهرُ المذنبين وهم يُسقَونَ من معدنٍ مذاب يسكبهُ الجان الأحمر (الصورة 81) في حلوقهم بينما يراقبُ جني آخر العمليةَ للتأكد من سيرها كما يجب. وفي صورٍ أُخرى تُصوّرُ الزانيات والبخلاء وغيرهم من الآثمين بالطريقةِ نفسها. وعلى ما يبدو فإن الفنانَ كي يتوصّلَ إلى مثل هذا التمثيل لابد أن تكون لديه نماذج من غير الرسم الفارسيّ، بل من آسيا الصغرى ومن حياة الشعوذة الشامانية (shamanistic) البدوية.

ويمكن تعرف طبيعة هذا العالم وفهمه من خلال مجموعة من الصفحات تمثّلُ البدو والدراويش والشامان والوحوش المعروفة بـ "القلم الأسود" (بالفارسية صياح قلم). وغالباً ما تُرسمُ بألوانٍ كئيبة، ولاسيما الأزرق والبنيّ، وتبدو صورُ الآدميين جلفةً وغيرَ مصقولة ومن دون أيِ معالم للخلفية واضحة، وإيماءاتهم دراميةً بوجوهٍ معبّرة، وثيابهم ثقيلة وثخينة، أمّا مضامينُ كل صورة فمفتوحةٌ على كلِّ الاحتمالات. إن التطابق بين الصور يعني أنها أنتجت من ورشةٍ واحدة، إن لم تكن بيدٍ واحدة، أمّا المكان فمازال موضعَ جدلٍ مستفيض. وعلى الأرجح نسبتُها إلى آسيا الوسطى أوائل القرن الخامس عشر، على أن آخرين ينسبونها إلى الرعاية التُركمانية في غربيّ إيران أوآخر القرن الخامس عشر.



83. "تاهيما تدخلُ على رستم في مخدعه" من "الشهنامه" لمحمد جودي، هرات، 1450 على الأرجح. لندن، مجتمع أسياتك رويال، المخطوطة مورلي 239، الورقة 56 اليمنى.

وهناكَ نسخة من "الشهنامه" نُفّذت لأحد أبناء شاه روخ، وهو محمد جوكي، وتشي بالأسلوب المدَني السائد في هرات. وفيها ثلاثةٌ وثلاثون رسماً متطابقاً في سلسلةٍ واحدة، وهي تُشبهُ تلك التي نفّذت لأخيه بيسنكور، لكن الفرقَ شاسعٌ بين المجموعتين كما بين الأخوين، وذلك الفرق يظهرُ جلياً في الذوق الرومانسي الخيالي خفيف الظل عند الرسومات التي نُفّذت لمحمد جيكور وتلك التي تشي بأطماع بيسنكور في الحكم. ففي الصورة "تاهمينا تدخلُ مَخدَع رُستم" (الصورة 83) يُلحظُ التوازن بين عناصر الصورة ناهيكَ عن الألوان المشابهة للمينا الخاصة بمدرسة بيسنكور، أمّا في صورٍ أخرى، ولاسيما مشاهد المعارك، فيُلحظُ اضمحلال صور الآدميين الصغيرة في المنظر الكلي للمشهد، وفي البعض الآخر تبدو القلاعُ جاثمةً بينما تنهارُ قواعدها، وتُكملُ الصخور إسفنجية المنظر الانطباع الكلّي بأنهُ ضربٌ من عالم الخيال فاق الوصف. لقد كان هذا المخطوط من مقتنيات البلاط المغولي الثمينة حيثُ حُفظ مع أختام الأباطرة من باهور إلى أورانج زاب جنبا إلى جنباً مع توقيع شاه جيهان ولوحتين

أخريين. ويُلاحظُ أيضاً براعة الرسم التيموري في النصف الأول من القرن الخامس عشر، على الرغم من افتقاره لروعة الأعمال المبكّرة لبلاط بيسنكور، أو تلك المرتبطة بالرسّام بهزاد في الحقبة المتأخرة.

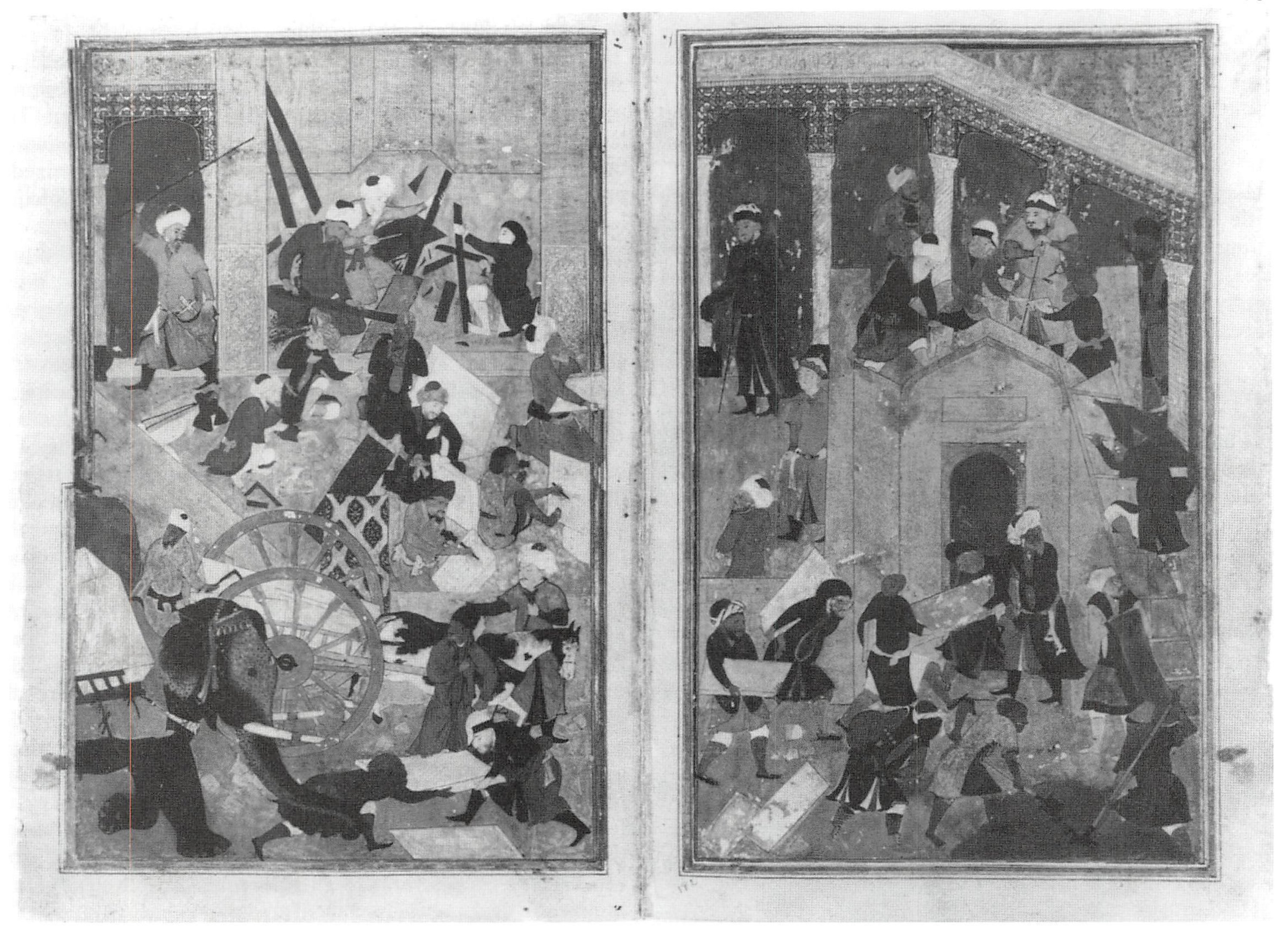
الحقبة المتأخرة

يبقى تاريخ إنتاج المخطوط في هرات في وقت الصراع السياسي بين وفاة شاه روخ في عام 1447 واعتلاء حسين بيقاره العرشَ في عام 1470 غامضاً، لذا فالقليل من المخطوطات فقط يمكن نسبتُها يقيناً إلى هذه الحقبة، أضف إلى ذلكَ إمكانية انتقال الكتب والرسامين إلى بلاط التركمان في هرات من خلال عهد القاره قوينلو جيهان شاه في العام 1458. وفي عهد حسين بيقاره (العهد 1506-1470) الراعي السخيّ، أضحت هرات مرةً أخرى قلعةً لإنتاج المخطوطات والأدب في العالم الإيرانيّ.

وقد انتهزَ الأمير التيموري الشاب حسين بيقاره (وهو حفيد حفيد تيمور من ابنه عمر الشيخ) فرصةَ احتدام الصراع بين الحكام التركمان في الغرب والأمراء التيموريين في الشرق، فتركَ ملجأهُ في خوارزم ليُبسطَ سلطتَهُ على هرات من دون مقاومة تُذكر وذلكَ في ربيع العام 1469، وعندما استعادَ الآق وينلو المدينةَ لبعض الوقت السنة التالية، تمكّنَ حسين بيقاره من طردهم منها مرةً أخرى ليُقيمَ بلاطَهُ المترَف الذي ازدهَرَ لستة وثلاثين عاماً بعدَها، وأضحى قِبلةَ جهابذةِ الفن والأدب في عصره، ومنهم نورالدين عبدالرحمن جامي، ورجل السياسة والشاعر مير عليشير نوائي؛ ومما يُذكر أنّ أقدم مخطوط مُصوّر أوعَزَ بيقاره بنسخه هو ملحمة "الظفرناما" وأُوكلت إلى عليشير في السنة 8-1467، ويُشيرُ تاريخ إكمال النسخ المُبكّر أنّ الأمير كان يتطلع إلى الارتباط بسلَفه تيمور، موضوع الملحمة، حتى قبل حملته على هرات، كما تجلّى ذلكَ الربط أيضاً في المخطوطة حيثُ تُركَ فراغٌ يتسع لرسوم ستة مزدوجة، وهو أمر غير مألوف، يُشير إلى الربط المتعمّد بملحمة "الظفرناما" التي نُفّذت للسلطان إبراهيم في العام 1436 (الصورة 80). لقد كانت تلكَ المخطوطة في هرات واحتوت على عدد كبير من الصفحات المزدوجة النادرة، وتُظهرُ صور تيمور أو عمر الشيخ، وتصوّرُ أيضاً اعتلاء تيمور العرش وأربعَ معارك مصيرية وبناء الجامع في سمرقند (الصورة 84)، وتعتمدُ الموضوعات المصوّرة على تعليمات الراعي أو العرّاب، وهنا يهدف الحاكم بيقاره إلى التأكيد على نسبهِ المنحدر مباشرة من تيمور مؤسس السلالة الحاكمة وحامي الديار وبطل الإسلام، وليس من شكّ أن المخطوطة نُفّذَت سلفاً قبيل حملاته في خُراسان وتأسيس عاصمته في هرات، حتى غدَت المخطوطةُ فيما بعد رمزاً للشرعية التيمورية وانتقلت فيما بعد إلى البلاط المغولي في الهند، وأصبحت من ممتلكات الأباطرة أكبر و جاهانكير وشاه جيهان (راجع الفصل 19).

وعلى الرغم من افتقارها إلى توقيع الرسّام، فقد نُسبت رسوماتُ هذه المخطوطة على الأرجح إلى رسّام المخطوطات الفارسيّ الشهير بهزاد وذلكَ بمقارنتها مع أعماله الاخرى؛ وُلد بهزاد في العقد 1450، وقدمَ إلى هرات ثلاثين سنة بعدَها حيث اشتغل عند عليشير نوائي وكان هذا الأخير نديمَ حسين بيقاره ومن ثمّ نديمَ السلطان نفسه، وبعد وفاة الملك اشتغل بهزاد على ما يبدو عند الحاكم الشيبانيّ لهرات، لكنه انتقل بعد ذلكَ إلى تبريزَ حيثُ عمل هناك قيّماً على المكتبة المَلَكية للسلاطين الصّفويين، وعُيّن مسؤولاً عن المكتبيين والخطّاطين والرسّامين وخبراء التذهيب ومزوّقي الحواشي والمشتغلين في الذهب من الطَّرق والخلط والإذابة. وعلى وفق ماجاء في التاريخ الجُمّلي (chronogram) توفي بهزاد في العام 7-1536 على الأرجح. ويمكن تلمُّس أسلوبَ بهزاد في رسومات مخطوطة "البستان" لسعيد، التي نُسخت لمكتبة بيقاره في عام 1488، ومن بين الرسومات الخمسة، احتوتِ الواجهةُ المزدوجةُ على توقيع مطموس، بينما اثنتان منها موقّعة في الزخرفة العمرانية للصورة، والاثنتان الباقيتان موقّعتان بطريقة خافية بين أسهم الحواشي بحيث لا يمكن لأحد تزوير التوقيع من بعده، وبذا يكونُ التوقيعُ موثوقاً. ويمكن تلمّس الأسلوب نفسهُ في الرسومات كلّها وجودة نوعيتها: فالألوان مُلطّفة على نحوٍ غاية في الدقة، مع هيمنة الأزرق والأخضر ودرجاتهما المخففة بالألوان الدافئة ولاسيما البرتقالي الخفيف، وتبدو صور الآدميين مفعمةً بالحياة وظريفة في الغالب ومنشغلة في فعليات الحياة اليومية كالأكل والشرب والبناء، وتُمثّلُ الأفعالُ بواقعية عالية ولاسيما في الصور المبكّرة؛ ففي الصورة 84، على سبيل المثال، يبدو مراقب العمال ملازماً لعصاه طوال ساعات العمل في إنشاء المسجد الجامع. ولم تعد هذه الشخصيات نمطيةً إنما نماذج قائمة بذاتها.

إن لوحة بهزاد "غواية يوسف" من نسخة القاهرة من مخطوطة "البستان" (الصورة 85) هي على الأرجح أروع عمل له، وقد نُسخَ المتنُ على ورق أبيض خلا من التلوين أو التأطير، ورُسمت سلسلة غيوم في الأعلى والوسط والأسفل؛ أمّا النص المعتمد وهو لسعيدي فيقول: إن يوسف راودتهُ زُليخة عن نفسه، وهي زوجة بوتيفار، ولكن من دون الحاجة لذلكَ الترتيب العمرانيّ الذي أحاط بهزاد به النص، بل إنّ غواية يوسف موصوفةٌ أيما وصف في القصيدة الصوفية "يوسف وزليخة" لشاعر البلاط التيموريّ جامي قبل خمس سنوات، ويبدو من الصورة أربعةُ أبيات وقد سُطّرت حول الإيوان في مركز المُنمنمة. ويذكرُ جامي أنّ زليخةَ هيّأت قصراً بسبع غرف ازدانت بصور مثيرة لها مع يوسف، وقادت يوسفَ البريء من غرفة إلى أخرى وَغلّقت الأبواب خلفهُ حتى وصلت به إلى أبعد غرفة، وهناكَ رمَت نفسَها في أحضانه، لكنّهُ هربَ من قبضتها من الأبواب السبعة التي كانت قد غلقتها، وشرَعتِ الأبوابُ تُفتحُ لهُ على نحو إعجازيّ. لقد اختار بهزاد أكثرَ اللحظات دراميةً وإثارةً من القصة ومنها لحظةَ قدّت زُليخةُ قميصَ يوسف من الدّبر، وهنا اشتغلَ التمثيلُ على عدةِ مستويات تلقائياً، فالصورة تمثّلُ حَرفياً القصر الفخم والأجواء المثيرة والأبواب الموصدة تماماً، فتنقلُ الصورةُ على نحوٍ مقنع إحساسَ يوسف بالوحشة وقلة الحيلة. وعلى الرغم من الاعتماد على السورة الثانيةَ عشر من القرآن في سردِ القصّة تُسردُ الأحداث هنا، كما في المخطوطات الفارسية جلّها، بأدوات معاصرة. فالقصر الفارغ إلا من زُليخة ويوسف بُنيَ من لبنات الآجر المشوي وزُيّن على نحو باذخ بالبلاط والفسيفساء والستائر الخشبية والزرابي تماماً على طريقة العمران التيموريّ، كما أن نصّ جامي استعارة لبحث الروح عن الحب الإلهيّ وجماله ، وبذا تكون الصورة المنشودة عند بهزاد نقطةَ انطلاق التجربة الصوفية. فالقصرُ الفخم رمزٌ لعالم الدنيا الفانية، والغرف السبع هي السموات السبع وجمال يوسف هو مجازٌ لجمال الله، وعندما وجَدَ يوسف نفسَهُ في خلوة مع زُليخةَ الجميلة والشغوف، كان من الممكن أن يستسلمَ ما داما وحيدين، لكنهُ أدركَ أن العليمَ البصيرَ موجود. أمّا الابواب المغلقة تماماً كما عرضتها اللوحة فهي تأسرُ العين لتقودَها بين جَنَبات النص ككل، حيثُ الأبوابُ مغلقةٌ إلا بأمرٍ من الله. إنّ هذه الصورةَ تسمو فوق حاجات النص لاستحاثة المواضيع الصوفية التي يزخرُ بها الأدب المعاصر والمجتمع على حدّ سواء. ومن الواضح تماماً أن بهزاد كان فخوراً ببراعة إنجازه إذ تركَ توقيعَهُ على اللوح العمرانيّ فوق الشرفة في الغرفة أعلى اليسار وأرّخَه العام 1488 كما هو



84. "بناء جامع سمرقند" بريشة بهزاد، أضيفت إلى نسخة حسين بيقارة من "الظفر ناما"، حرات، 1480. جامعة جون هوبكنز، مجموعة جون وورك كاريت، الصفحات 360-359 اليمنى.

مكتوب على الوزرة على يسار الإيوان.

بيدَ أنّ بهزاد لم يترك توقيعاً على أيّ من الرسومات الأخرى المنسوبة إليه من مجموعة القاهرة من مخطوطة "البستان"، فالتشابه في طريقة تجسيد الآدميين وأسلوب العمل - أضف إلى ذلكَ "التواشج البديع بين عناصر الزخرفة والتفاصيل الواقعية" التي يمكن أن نتلمّس معطياتها للاستدلال على الفن البهزادي. وتلك مسألةٌ تثيرُ أخرى أكثرَ تعقيداً وهي البون الشاسع بين ما تُبدعُهُ يدٌ واحدة بأسلوب انفرادي مميّز وبين أسلوب الجماعة، وقد جرت العادةُ على تقييم إنجاز الخطّاط بدرجة كمال نقلها عن المخطوطة الأمّ، وعليه نفترضُ أن الرسّامين يحذون حذوَ الخطّاطين في نقل الرسومات من أعمال أسلافهم. وبينما يستمر النقاش محتدماً بين الباحثين حول نسبة الأعمالِ إلى أصحابها، فإنّ العملَ يُنسبُ عادةً إلى المعلّمِ الأكبر نفسه أو إلى أقرب تلاميذه أو زملائه. وعليه فالرسومات المرفقة بملحمة "الظفرناما" التي نُفّذت لحسين بيقاره مثالٌ حيّ على الأسلوب البهزاديّ، وقد عدّ الإمبراطور المغولي جيهان كير، وهو ناقد فنيّ ذوّاق، ثمانيةً منها أعمالاً مبكّرة لبهزاد، غيرَ أنّ الباحثين الآن يعدّون هذه النسبة أكثر تعقيداً ولاسيما في الأعمال التي أضيفت لها المزيد من اللمسات في حقبة المغول الهنود على الأغلب. فالصورة "بناءُ مسجدِ سمرقند" (الصورة 84) تُظهرُ اهتمام بهزاد بالنشاطات اليومية إذ يُلحظُ آدميون بمختلَف مشاربهم والتناغم البهيج بين عناصر الصورة فضلاً عن الفطنة والفكاهة التي تُغلّفُ الصناعيين والمهنيين، وبراعة استخدام الألوان وتدرُّجاتها واللمسات الدقيقة التي تُميّز رسومات نسخة القاهرة من "البستان". ولكن على الرغم من اتفاق الباحثين على نسبة رسومات "الظفرناما" إلى بهزاد، لكنهم اختلفوا على مكان إضافة الرسومات بالنسبة إلى "البستان" في "الظفرناما"، حيثُ قرّر بعضُهم وضعها قبلها والبعض الآخر بعدَها.

لقد ازدهَرت فنون المخطوطة، كصناعة الورق والخط والتصوير والتجليد في عهد حسين بيقاره، وأفضل شاهد على ذلك هو تجليد كتاب جلال الدين الرومي "مثنوي" الذي نُفّذ للسلطان في هرات في عام 1483، وللغلاف من الخارج مساحة مستطيلة تُظهرُ وزرةً مركزية وزخرفة على شكل ثريات متدلية من فوقها ومن الأسفل فضلاً عن وزرات رُبعية في الزوايا الأربع للمستطيل، وتُزيّنُ أوراقُ زهرة عود الصليب والأرابيسك اللولبية كلّ جزءٍ في الغلاف، ويبرزُ التذهيب قليلاً نحو الأمام وهو يمتد ليشملَ الإطار المستطيل والوزرات الربعية والوزرة الوسطى والزخرفة المتدلية بينما لُوّنت الحافة الخارجية والفسحة باللون الأسود، إنّ هذا التنضيد أبرزُ ما يميّز تجليدَ المخطوطات في القرن الخامس عشر الذي انتقل إلى الزرابي، أضف إلى ذلك الطريقة



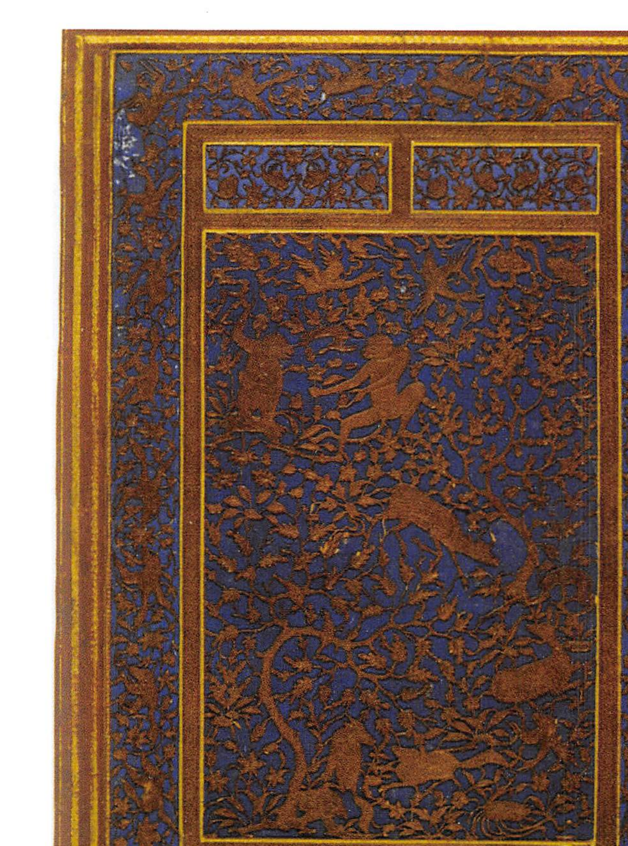
85. "غواية يوسف" بريشة بهزاد من مخطوطة سعدي "البستان"، هرات، 1488. مقاسات 30.5X21.5 سم.
القاهرة، المكتبة الوطنية، المخطوطة الفارسية-العربي 908، الورقة 52 اليسرى.



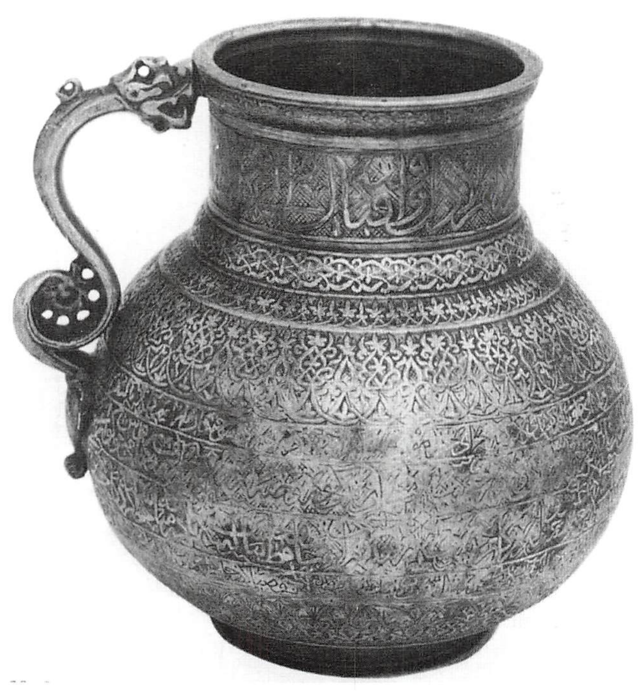
86. غلاف ديوان جلال الدين الرومي "مثنوي" لعرّابه حسين بيقاره، هرات، 1483. من الورق المقوّى المغطى بالطلاء اللماع. مقاسات 25.8X17.5 سم. إسطنبول، متحف ترك وإسلام.

الفنية في طلاء الورق المقوّى من الغلاف بالطلاء اللماع، والمعروفة خطأً بطلاء اللاك الإسلامي (lacquer)، وهي محض ابتكار نالَ شعبيةً كبيرة في الحقبة الصفوية القادمة. وبالدرجة نفسها من الروعة تفنّن المجلّدُ في إخراج باطن الغلاف الداخلي من المخطوطة والمصنوعة من الجلد المثقّب الذي لُصِقَ فوق أرضية زرقاء مُزوّقة (الصورة 87)؛ وبينما جُعِلَ الغلاف الأخير تقليديّ الشكل، يحفلُ كلٌ من الغلاف الأماميّ وكذلكَ لسان الغلاف بكائنات حيوانية وهي غزال وقرود وورّ وثعالب وطيور معرّشين فوق شجرة. أمّا حافات الصفحات السائبة فمُلئت بالوز الطائر، ويشغلُ تنينٌ ثعبانيّ مستوحى من الفن الصينيّ اللسانَ المثلثي للغلاف. إن الدقّة والروعةَ التي تحفُّ بتصوير الحيوانات وورق الأشجار من بين ما جعلَ المخطوطة واحدة من روائع فنون القرن الخامس عشر. لقد بلغَ استخدامُ التثقيب أوجَهُ في التجليد في العراق وإيران منذُ بداية القرن، كما هو بائن في الأغلفة الداخلية لنسخة من ديوان أحمد جلاير "المجموعة الشعرية" التي نُسخت للشاعر نفسه في بغدادَ عام 7-1406. على وفق ما وردَ عن كاتب السير (دوست محمد) فإنّ المُجلّدَ التبريزيّ (قوامَ الدين) هو من أدخلَ التقنية المعروفة بـ "مُنبّت كار أو حرفة التثقيب" برعايةِ بيسنكور لإعداد المرقّع (الكرّاس) الموسوم "منوّعات" على طريقة تجليد كتاب أحمد جلاير ذاتها.

لم تسلمْ معظم الحاجيات اليومية في الحقبة التيمورية من الضياع خلال القرون المتعاقبة، لكن إعادة ترميمِ الرسومات التوضيحية يساعدُ على تصوُّر كيف كانت في الأصل؛ فالواجهة المزدوجة لنسخة القاهرة من "البستان" تُصوّر بلاط بيقاره، وفي يسار الصورة صُوّر الأميرُ جالساً على زربية ذات ميدالية هندسية داخلَ سُرادقه، وأمامهُ أعمال خَزفية صينية بالأزرق والأبيض فضلاً عن دوارقَ معدنية موضوعةً فوق منضدةٍ منخفضة، وعلى يمينه يظهرُ الخدَمُ ورجال البلاط وهم يملؤونَ القناني والقوارير ويحملون آنيةَ الطعام جيئاً وذهاباً. ومع الأسف لم يبقَ من هذه الحاجيات شيء يُذكر، لذا فمثل هذه الصّور تُعيدُ تشكيلَها في الأذهان. غير أنّنا أكثر حظاً من حيث المشغولات المعدنية، فقد سلم من الضياع أو التلف ما يقارب المئة قطعة مصنوعة من النحاس، مبطناً أو منقوشاً أو مُبيّضاً. ومن أميز أشكال القرن الخامس عشر هي الجرة ذات بطنٍ تُشبهُ الأصيص (معدّل مقاساتها 13.5 سم) ومقبضها جُعِلَ بشكلِ تنينٍ ملتوٍ بهيئة رقبة الوزّة (الصورة 88)؛ ومن بينها أيضاً جرةٌ أقدم من عمل حبيبَ الله بن علي بهرجاني وأرّخها 2-1461. وبزخرفتها المعقّدة التي نُظّمت في الغالب على شكل طبقات أفقية: نقوش كتابية، فالعنق مغطّى بزخرفة تطوّقُهُ وتشي بأحلى الأماني، ويُحيطُ إفريزاتٌ من الأرابيسك أبياتاً صوفيةً لشاعر القرن الرابع عشر حافظ تُمجّدُ الخمر، وتَظهرُ النقوش الكتابية على الجزء السفلي من قاعدة الجرة وتتضمن أمنيات طيبة للفنان وتوقيعه. وعلى الرغم من أنّ صاحبها مجهول، إلا أنها أغلب الظن من خاصية الأمير، وذلكَ لتطابقها مع نموذج آخر صَنعَهُ محمد بن شمس الدين الغوريّ لحسين بيقاره في نيسان / إبريل من عامِ 1498، ويمكن نسبتُهُ إلى المشغولات المعدنية

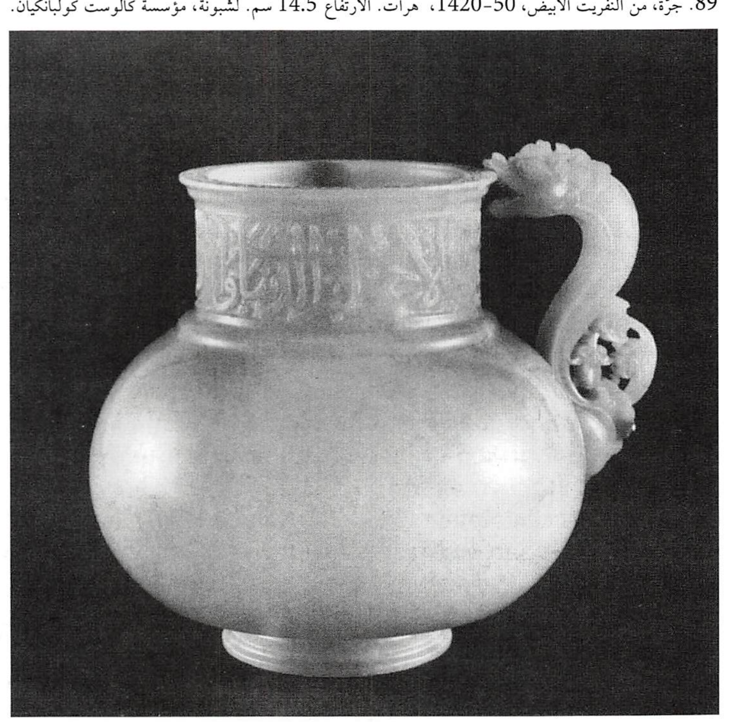


87. الصفحات السائبة من نسخة ديوان الرومي، "مثنوي"، هرات، 1483. مصنوع من الجلد المثقّب. مقاسات 25.8X17.5 سم. إسطنبول، متحف ترك وإسلام.



88. جرّة من النحاس المحفور بالذهب والفضة، هرات، 2-1461. ارتفاع 13 سم. لندن، متحف فكتوريا وألبرت.

89. جرّة، من النفريت الأبيض، 50-1420، هرات. الارتفاع 14.5 سم. لشبونة، مؤسسة كالوست كولبانكيان.



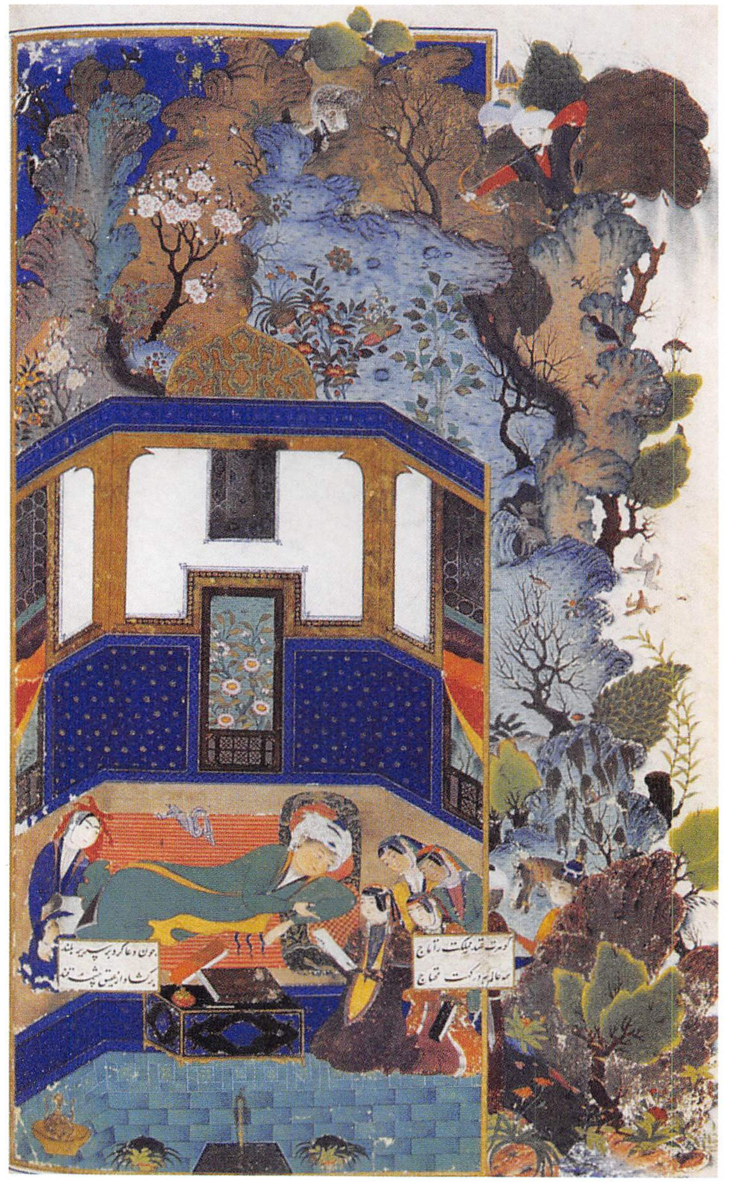
للقرن الثالث عشر، حيثُ إنه مصنوعٌ أيضاً من الخزَف وحجر يَشب الكريم، وهناكَ في لشبونة جرة مشابهة لها إلى حدّ كبير مصنوعة من النفريت، وهو نوع من اليَشب، يظهرُ على عنقها اسم ألوك بيك وألقابُهُ (الصورة 89) فضلاً عن مقبض على شكلِ تنين ثعباني. وقد قلّد صنّاع الخزف الصينيون هذا الشكل فجعلوهُ بالأبيض والأزرق خلال حقبة زواند (35-1426) ربّما لأغراض التصدير.

لقد كان الخزف الصينيّ الأزرق والأبيض موضعَ تقدير عالٍ في القرن الخامس عشر في إيران إذ يُعزى ذلك إلى ظهوره كعناصرَ مهمة في تزويق المخطوطات وفي سير الخزفيين الإيرانيين في خطاها. ولم تستطعْ صناعةُ الخزف التيمورية موازاةَ إنجازات النماذج الصينية أو مضاهاتها في هذا المجال، فكانت الآنية ثقيلة الوزن وغير مصقولة وكان التزجيج سميكاً، حتى بَدا الرسم بلا روح. ومن بين القطع القليلة المؤرّخة طَبَقٌ مصنوعٌ في مشهد في العام 1473 (الصورة 90)، وفيهِ تبدو ثلاثُ زُهيرات أقحوان معلّقة من سويقاتها، أمّا الحلية الدائرية فقد نُقشت بأبيات شعرٍ إيرانيّ، وزُيّنت الحافةُ على نحوٍ غير متقَن بزخرُفةِ الموجة والصخرة الصينية المنقطعةِ الرواج في آنية أزنك في الحقب التالية (راجع الفصل16).

في القرن الخامس عشر، نُفّذت الأعمال الفنية الفاخرة جلُّها لعرّابين منحدرين من سلالةِ تيمور أو ممن يُوصَفون بالتيموريين، على أن الألقاب الملَكية لا تنطبق عليهم جميعاً، مثل نسخة من رائعة نظامي "خمسة أو القصائد الخمس"؛ التي نفّذَها الخطّاط أزهر بتكليفٍ من الأمير التيموريّ عبدالقاسم بابور (العهد 57-1449)، لكنها بقيت غير منجزة حتى وفاة الأمير. وبعد أن بسطَ القره قوينلو جيهان شاه سلطتَهُ على هرات بعد ذلكَ بسنة، انتقلت المخطوطة إلى نجل جيهان شاه بير بوداك، ومنهُ إلى القره قوينلو خليل سلطان الذي كلّفَ الخطاط عبدالرحمن الخوارزميّ، المعروف



90. إناء مطلي بالصبغة تحت التزجيج، مشهد، 4-1473. القطر 35.2 سم. سان بتسبورغ، هرميتاج.



91. شيخي: "بهرام كور في السرادق الأخضر" من ملحمة نظامي، "خمسة"، تبريز، 1480. إسطنبول، مكتبة قصر توبكابي. المخطوطة هاء 762، الصفحة 170 ب.

بانيسي، بإكمال النسخ، والفنانين شيخ ودرويش محمد لتصويرها. مع ذلك، لم يكتملْ المشروع بسبب وفاة السلطان خليل عام 1478، فانتقلَت المخطوطةُ مرة أخرى إلى أخيه يعقوب (المتوفى 1490)، لكنهُ قضى قبل أن ترى المخطوطةُ النور، وأخيراً انتقلت إلى الصفويّ إسماعيل الأوّل (العهد 24-1501)، مؤسس السلالة الصفوية، لترى المخطوطةُ النور أخيراً برعايته. فالصورة "بهرام كور في السُرادق الأصفر" (91) للفنان شيخ وهو هراتي الأصل، وقد أضيفت إلى المخطوطة وهي في عهدة السلطان يعقوب، كما أنها مثالٌ قويّ على المقارنة بين الأسلوب الهراتي بانامل بهزاد ولاسيما بلوحة ألوانها المتنوعة الطيف ورسوماتها النباتية الفائقة الروعة والتوازن اللوني الذي أتاحَ لدرجات الأخضر أن تتناغمَ مع اللون الوردي الزهري ودرجات اللون الأزرق. ففي هذه الصورة تبدو الطبيعةُ للناظر الحصيف طافحةً بالنشاط حتى كأنها تفيض على إطارها الذي يضيقُ بها لتحتضنَ الموضوع، فها هو الأمير في سُرادقه بين بهجة الصخور المؤنسنة ومن قلبِها تنبثق الأشجار بأوراقها المتداخلة مع بعضِها بألوان كألوان قطع الحلوى.

وتمثل نسخة إسطَنبول من رائعة "خمسة أو القصائد الخمسة" أبدع مثال على الرعاية الملكية لمخطوطات الروائع الشعرية، إذ نُفّذت النسخة النثرية منها لأغراض الربح التجاري وعُرفت بأسلوبها الخاص ولاسيما الأسلوب التركماني التجاري الذي راجَ في مدينةِ شيراز في الربع الأخير من القرن الخامس عشر، وقد تبلورَ هذا الأسلوب في رسومات متفرّقة أضيفت إلى مخطوطات مثل "الخوارناما"، وهي توظيف شعبي لقصة عليشير، في الملحمة الفارسية القومية "الشهنامه"، وهناك تصويرٌ بتوقيع الفنان فرهاد ومؤرّخ في 7-1476 (الصورة 92) ويُلحظُ القائد سعد وهو يُصارعُ الجان ويهزمهُ. ويمكن تلمّسُ الانتشاء نفسه في نسخة إسطنبول من "خمسة"، على أن المنظرَ الطبيعيّ جُعل أكثر بساطة والخلفية شاحبة والروابي معشّبة فضلاً عن بروزات حيوانية وصخرية مُؤنسنة. أمّا الأُفُق العلوي فحُدّدَ بحدّ أعلى جُعل أبيض اللون فوقه سحابٌ شَكّل علامة استفهام أو فوارز لوّنت بالأبيض أو الذهبيّ. ولُوّنت المشاهد الخارجية بالأخضر الخصب أو على أرضية ذات مغرة صفراء مع مساحاتٍ واسعةٍ من المناطق النباتية؛ أمّا المشاهد الداخلية فبدت أكثر ترتيباً ودقةً في تفاصيل المكان وبدا الآدميّون معتمرين عمامات كبيرةً ومائلة. وهناك أيضاً صنفٌ آخر من الرسوم أكثر دقّةً في رسم التفاصيل يوصَفُ بـ "البُنية" (بالتركية تسمّى كومرال) من بينها ستة وعشرون رسماً يحفلُ بوجوهٍ واضحة المعالم وشعر بُنّي منسدل.

لقد انتقلت الفنون الزخرفية من إيران وآسيا الوسطى في القرن الخامس عشر من خلال انتقال القطع الفاخرة التي نُفذت للعرّابين التيموريين من خلال الفنانين والحرفيين الذين حملوا معهم أسلوب الإبداع التيموري أينما حلّوا، فقد هيمنت مفرداتُ الفن التيموريّ المرئي على الفنون المرئية لباقي أصقاع الأرض ولاسيما في تركيا والهند المسلمة، حيث بات يُعرفُ بالأسلوب التيموري العالميّ. إنّ أهميةَ هذاالأسلوب المتميّز بموتيفاتهِ الزهرية الصينية المتواشجة مع الأرابيسك الخفيف تكمن على وجهِ الخصوص في الدور الذي سيؤديه في بلورة الأسلوب العثمانيّ في القرن القادم، القرن السادس عشر (راجع الفصل 16).



92. فرهاد: "سعد يهزمُ الجان" من نسخة "الخوار ناما" لمحمد بن حسام الدين، شيراز، 7-1476. دبلن، مكتبة جيستر بيتي، الفارسي 239، رقم 1، الورقة 104.

الفصل السادس

فن العمارة في مصرَ في عهد المماليك البحرية (1260-1389)

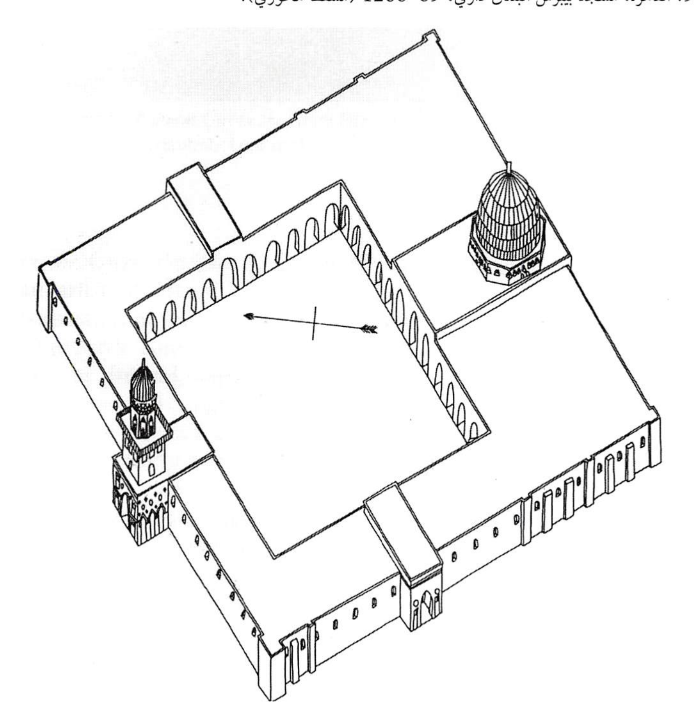
بعد وفاة آخر سلطان أيوبيّ على مصر، صالح نجم الدين الأيوبي (العهد 49-1240)، أسّست جاريتهُ السابقة، شجرةُ الدر، مجلساً عسكرياً من وزرائه وقادة جيشه الموثوقين في انتظار عودة ابنه طوران شاه من الخارج، لكنهُ كان مكروهاً فاغتيل بعد شهرين فقط من عودته وتُوّجت شجرةُ الدرّ ملكةً على مصر. وفي العقد القادم ناورَ فريقٌ من النخبة المتآمرين للسيطرة على مصر؛ ففي سنة 1260 نجحَ جيشٌ من العبيد السابقين (الذين عُرفوا بمماليك العرب) بدحر المغول في معركة عين جالوت في سوريا، فظهرَ بيبرس الأول البندق داري، وكانَ أحدَ مماليك السلطان الأيوبي صالح نجم الدين، بوصفه أقوى المتآمرين فتولى الحكمَ وتُوّج سلطاناً (العهد 77-1260). وبذلكَ بدأت سلالةٌ من السلاطين المماليك الذين حكموا من القاهرة مصرَ وسورية وغرب الجزيرة العربية وأجزاء من الأناضول لمئتين وخمسين عاماً تالية. لكنهم انقسموا إلى فئتين أو خطين، الأول كانوا المماليك الأتراك القبجاق وأصلُهم من جنوبيّ روسيا، وعُرفوا بـ "البحريين"، لأنهم نشؤوا في ثكنات الروضة على نهر النيل وبالتالي كانوا "بحريين"، أما الصنف الثاني فهم الشركس وأصلُهم من القوقاز، ويُعرفون بـ "البرجيين" (من كلمة "برج" العربية) لإقامتهم في الأبراج.

وللمماليك نظامٌ سياسيٌّ خاص وفريد إذ يتمّ تجنيدُ الطبقة الحاكمة من بين العبيد الأتراك المتحوّلين إلى الإسلام والمدرّبين على فنون الحربِ والسلام ومن ثمّ إلحاقهم بحاشية السلطان أو غيرهِ من الوجهاء، ثمّ يتمّ عتقُهم، وفي نهاية المطاف يقع الاختيار من بينهم لشغل منصب السلطان. واحتلّ أولادُ المماليك مناصبَ أو مواقعَ اجتماعية أدنى. وإذ يولدون مسلمين وأحراراً، فإنهم يُبعَدون عن فيالق المماليك ليُحرَموا (نظرياً في الأقل) من توريث منصب الأب لأبنائه، باستثناء ورثة السلطان قلاوون (العهد 1280-90) الذين حكموا في القرن الرابع عشر. وقد شابَ هذا النظام السياسيّ القلاقل ولم يشهد الاستقرارَ إلّا ما نَدَر، فبعضُ المماليك، ولاسيما في القرن الخامس عشر، لم يحكمْ لأكثرَ من بضعةِ أشهرٍ، بينما حكمَ آخرون لعدة مرّات متتالية. كما تعرّضت أملاكُهم وثرواتُهم إلى المصادرة من قبل الدولة بعد سقوطِ أنظمة حكمهم، لذا لجأ بعضُهم إلى رعاية العمارة وسيلةً للحفاظ على ثرواتهم وتخليد أسمائهم بعدَ وفاتهم أو انقضاء مُلكهم.

إنّ العقارات والأموالَ المؤتمنة لدى المؤسسات الدينية والخيرية، أو ما يُعرفُ بالأوقاف، كانت محميةً من المصادرة حسب قوانين الشريعة، بهذه الطريقة تمكّن المماليكُ من وقف أموالهم لأخلافهم بوصفهم راعين للوقف والعاملين عليه في الوقتِ نفسه وبالتالي حماته من المصادرة لأي سببٍ كان. وعادةً ما تُوقَفُ الأموالُ للإنفاق على ضريح صاحبها بعدَ وفاته وعلى المؤسسات الخيرية المُلحقة به كالجوامع والمدارس الدينية والمستشفيات (المارستانات) والتكيات (الخانقاوات) وخدمات الإسقاء (السبيل) والمدارس الابتدائية (الكُتّاب)؛ بيدَ أن المُحافظين من علماء المسلمين كثيراً ماستنكروا مثل هذهِ الأفعال معتبرينها عارية عن التقوى والورع، ولاسيما عند دمج هذه الأوقاف في مشاريعَ تُخصّص لتمجيد المالك أو مؤسس الوقف وتشييد العمائر لهُ التي أقيمت على وجهِ الخصوص على نحوِ عشوائي على الشوارع الرئيسةِ في القاهرة ودمشقَ وحلب. ومعروفٌ أنّ أيّ محرابٍ للصلاة ينبغي أن تكونَ وُجهتُهُ نحو القِبلة، بينما عمدَ العرّابون إلى توجيه الأجزاء العمرانية كالقبور والمنارات والواجهات نحو واجهة الشارع، ما يخلقُ انحرافاً عن الاتجاه نحو مكة. إنّ هذا التصادم بين المحدّدات الثلاثة في المواقع العشوائية والوجهة الداخلية لها والرغبة في المباهاة في مظهرها والحاجة الماسّة لحلّ هذهِ الإشكاليات أدّى إلى خلق مخططاتٍ مبدعة وغير مسبوقة تفرّد بها العمران المملوكي. وقد جرى ضمُّ مختلف العمائر والمباني وراء أسوارٍ مشيّدة من موادَ أوّلية بسيطة من الأثلب مكسوة من الخارج بحجارةٍ منحوتة على نحوٍ بارع ومنقطع النظير ما أعطى القاهرة وغيرَها من مدن المماليك ميزاتها الحضرية الشامخة، كما أنّ تفوقَها على أصعدة مختلفة جعلَها محطّ اهتمام العرابيين من المماليك لتكونَ حاضرةً لهم، بيدَ أنّ أساليبَ فريدةً طُوّرت في أماكنَ أخرى حيثُ لا وجود لأمراء المماليك إلا ما ندَر.

لقد اجتهد السلطانُ المملوكيّ الأول، بيبرس البندق داري (العهد 77-1260) في ترميم أعدادٍ هائلةٍ من العمائر في فلسطين وسورية ومصرَ، بيدَ أنّها طاحت جميعاً إلّا

93. القاهرة، مسجد بيبرس البندق داري، 69-1266 (مسقط محوري).

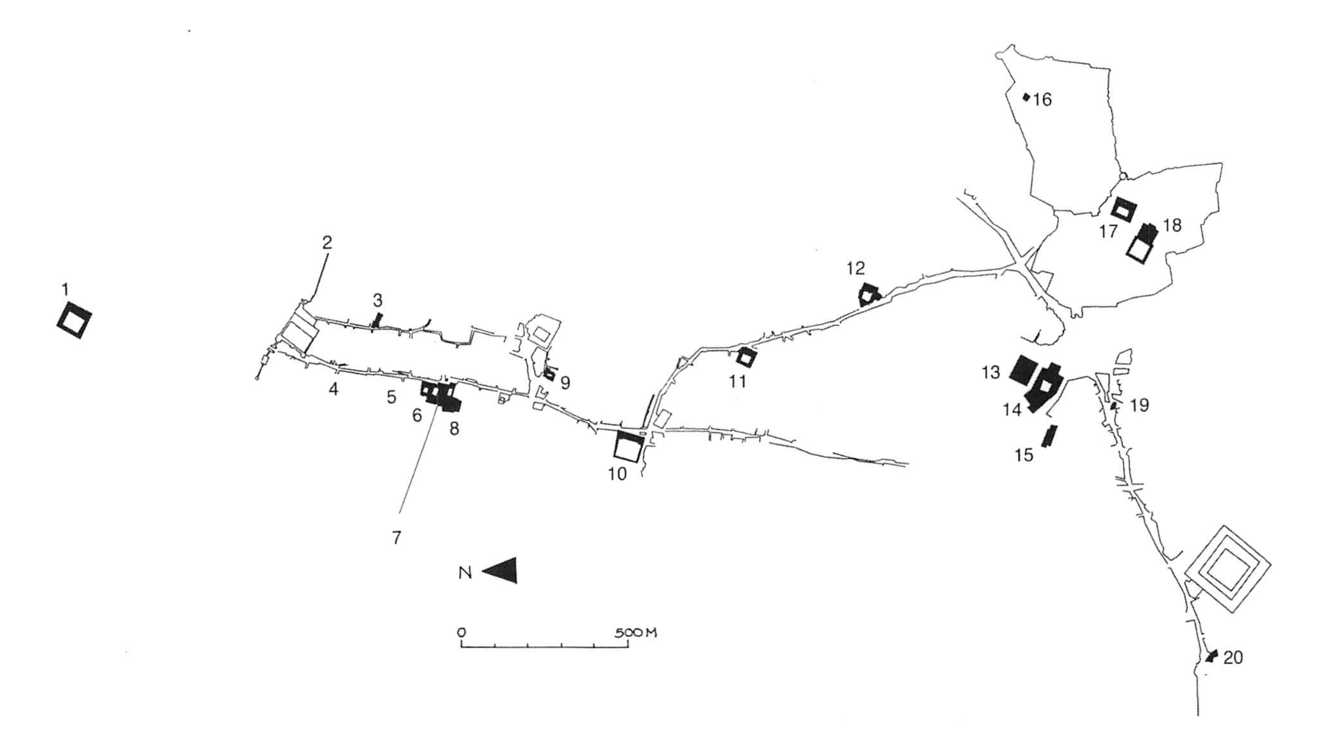


القليل منها الذي لايتجاوز عدد أصابعَ اليد الواحدة في مصر؛ وكان أكبرُها المسجد الجامع في القاهرة الواقع شمال المدينة الفاطمية في ضاحية الحسينية (الصورة 93) إذ بلغت مساحتُهُ حوالي المئة متر مربّع من الداخل؛ ولهُ ثلاثةُ مداخلَ فخمة وبارزة في وسط الأسوار الشمالي-الشرقي والشمالي-الغربي والجنوبي-الغربي تُفضي إلى الداخل حيث الفناء المفتوح ذو المساحة 75X60 متراً وتكتنفُه قناطر مغطاة، صفان منها على الجوانب على بعد ثلاث بائكات، أمّا تلكَ المتجهة نحو القبلة فمشيّدة فوق ست بائكات، والقناطرُ المقابلة على بائكتين. وعلى الرغم من بقاء معظم السطح الخارجي سليماً، تخرّبَ معظم الجزء الداخلي إذ لم يبقَ منه سوى فتات من الزخارف الجصية؛ كما أنّ معظمَ ظواهرِه، منها التخطيط والنِّسَب والبوابات البارزة والمعاقل الركنية وأنظمة الأسناد، وتَبدو كلّها متطابقة مع مثيلاتها في مسجد الحكيم الذي شُيّد قبل حوالي مئتين وخمسين عاماً. ويختلف الجامع المملوكي من حيث عناصر ثلاثة وهي المنارة المنفردة المشيّدة على البوابة الرئيسة المقابلة للمحراب، والقبة الضخمة التي تغطّي البائكات التسع أمام المحراب، ومن حيث البائكات المحورية التي تبدأ من المداخل الثلاثة الفخمة وتُفضي إلى الفناء. ويعودُ أصلُ المنارة المنفردة المُقامة قبالة المحراب إلى جوامع العباسيين في القرن التاسع ولاسيما جامع ابن طولون الموجود في القاهرةِ نفسِها. أمّا القبة الشاهقة (قطرها 15.5 متراً) التي بُنيت من غنائم الخشب من قلعة الصليبيين في يافا، فهي أوّل مثالٍ على عمارة القباب الضخمة في الجوامع القاهرية، كما أنّها أضخم قليلاً من أكبر قبة وُجدت في القاهرة، وهي قبة ضريح الإمام الشافعي (المتوفّى 820) لتدلّ على تحوّل بيبرس إلى المذهب الحنفي المنافس ولتكونَ رمزاً لانتصارِه على الصليبيين. إنّ هذا الاهتمام بالقبة والتأكيد على المحورية العرضية (cross-axiality) كانا تأويلين محليين لطراز المساجد السائد في الشرق الإسلامي حينئذ ذي الإيوانات الأربعة المصطفّة حول الفناء وقبة تغشى البائكات الواقعةَ أمام المحراب (راجع الفصل الثاني). وأغلبُ الظنّ أنّ هذا المخطط ربما جلَبهُ المهاجرون الإيرانيّون الذين استوطنوا هذه المنطقة.

يبدو هذا المسجد الجامع قائماً بذاتِه وفريداً من نوعِه بين العمائر المملوكية، إذ عُرف باقي المباني بتعدد الأهداف من البناء المتواشجة مع نسيجها الحضري الكثيف. فبيبرس نفسُه شيّدَ مدرسةً (تخرّبت في معظمها) على موقعٍ عشوائي بمواجهة القصبة، والقصبة هي الشارع الرئيس للمدينة الفاطمية السابقة. وقد شغلَ الموقعَ رواقان من القصر الفاطمي الفخم إذ كان محاذياً لضريح ومدرسة السلطان الأيوبيّ صالح نجم الدين، الذي كان سيدَ بيبرس نفسه، وبالنسج على منوالِ البناية المجاورة ربطَ بيبرس نفسَهُ بالنظام الأسبق، وأقامَ سابقةً تُحتذى مَن بعدهِ طوالَ العهد المملوكيّ إذ تسابقَ الأقوياء ولاسيما السلاطين على اقتطاعِ ما يمكن من القصبة، لإقامة الصروح الدينية

94. دمشق، ضريح بيبرس البندق داري (المدرسة الزهيرية)، 81-1277. إفريز فسيفسائيّ.



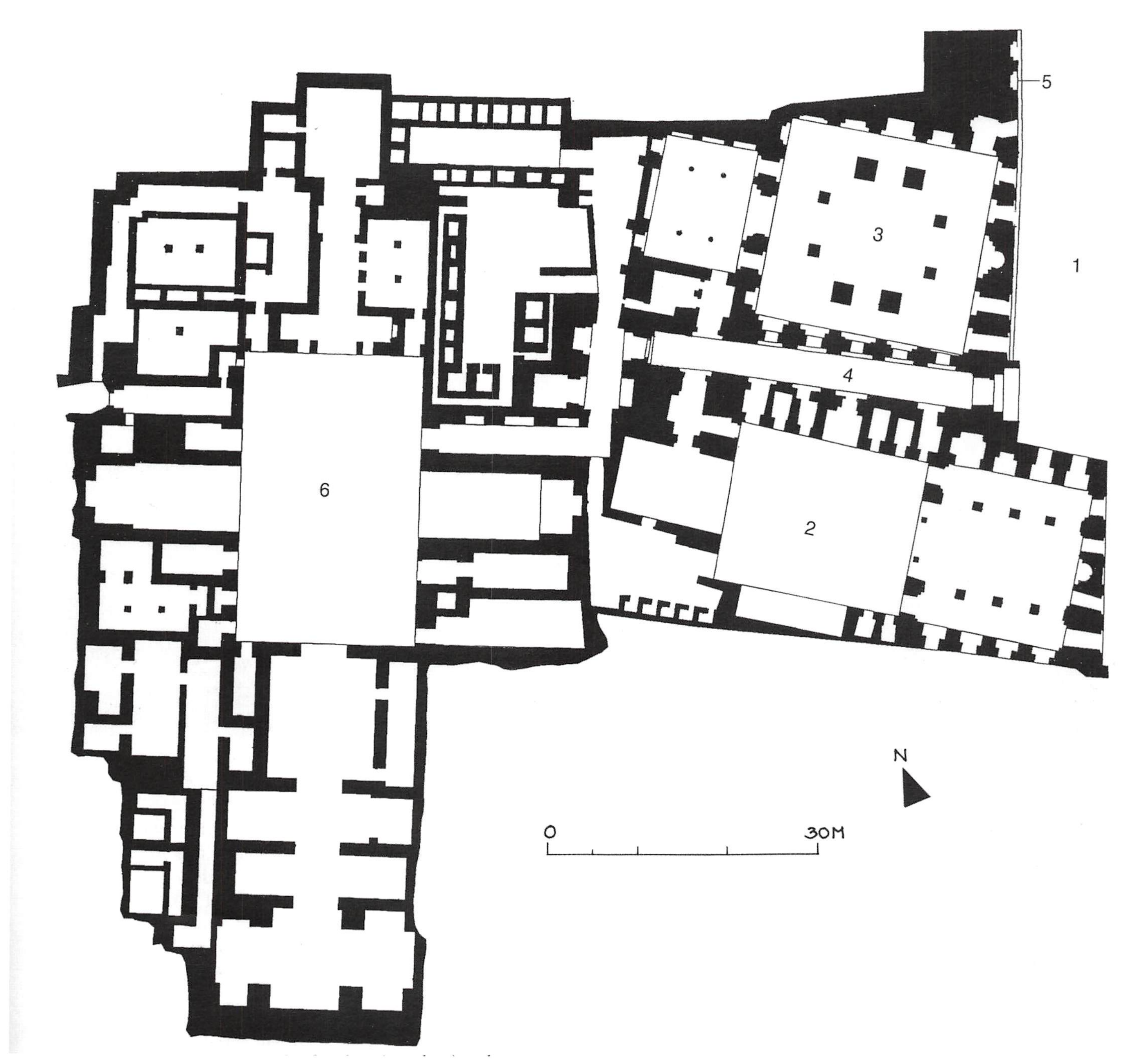


95. خريطة مركز القاهرة: 1)جامع بيبرس الأول؛ 2) السور الشمالي؛ 3) خانقاه بيبرس الجاشنكيري؛ 4) القَصَبة؛ 5) نافورة عبدالرحمن قادخوده؛ 6) مجمّع برقوق؛ 7) مجمّع الناصر محمد؛ 8) مجمّع قلاوون؛ 9) وكالة الغوريّ؛ 10) جامع مؤيّد الشيخ؛ 11) جامع الماريداني؛ 12) جامع الآق صنكور؛ 13) جامع الرفاعيّ؛ 14) مجمّع حسن؛ 15) قصر الأمير ياش بيك؛ 16) جامع سليمان باشا؛ 17) جامع الناصر محمد؛ 18) جامع محمد علي؛ 19) سبيل وكُتّاب قايتباي؛ 20) مجمّع سالار وسنجار الجولي.

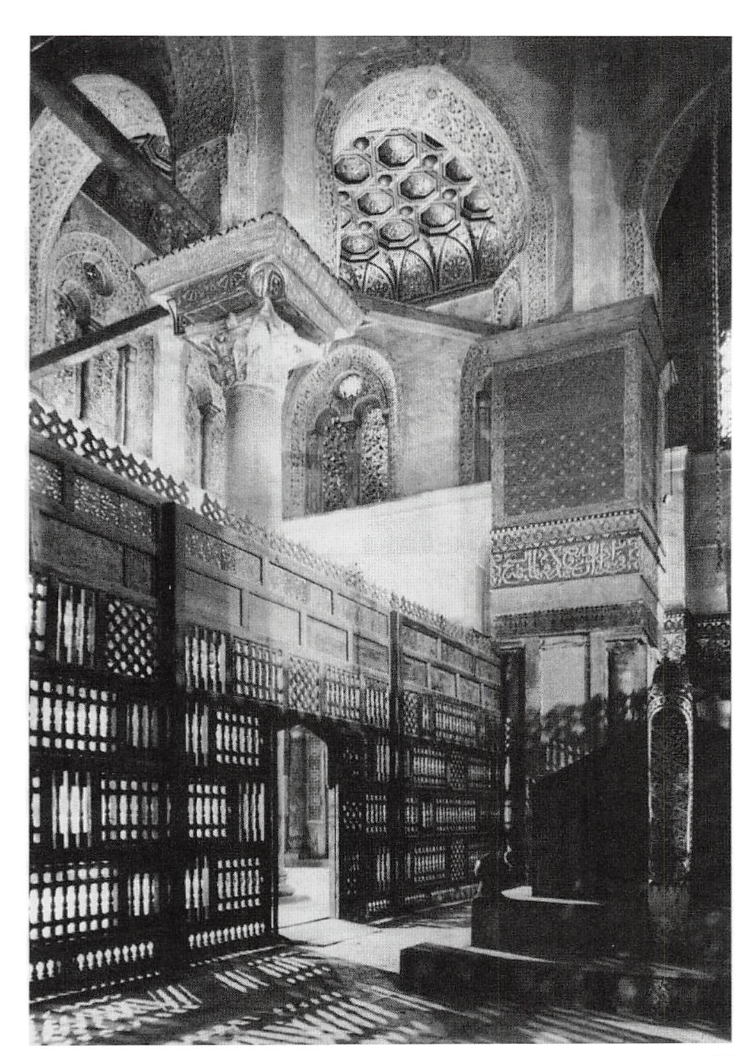
التي يمكن أن تَخلُدَ بها أسماؤهم. ويُرجّح أن يكون بيبرس قد خطّط ضريحاً لنفسه بجانب المدرسة، لكنهُ توفي فجأةً في دمشقَ ودُفِنَ فيها، ولم يَنجُ من هذه البناية سوى البوابة ذات القلنسوة المقرنصة وغرفة الضريح المربّعة الشكل (أبعادها 9 x 9 أمتار) وتقعُ على الجانب الأيمن من البناية مباشرةً، وقد أنشأ البوابةَ إبراهيم بن غانم المهندس بين الأعوام 1277 و1281. وحفلَ الضريحُ (الشكل 94) ببهاء الرخام وحسنه في الأجزاء السفلية ليعلوَهُ إفريز من الفسيفساء الزجاجي النادر الذي يزخر بتشكيلات وزخارفَ وحلية من نبات الاقنثا المؤطّرة بالأشجار؛ ويحاكي هذا الإفريز فسيفساءَ القرن الثامن البديعة للجامع الكبير القريب، على الرغم من أنّ فسيفساءَ المماليك بدت أكثرَ خشونةً وأجملَ تنضيداً. وتَشهدُ الحقبُ اللاحقةُ على توارث هاتين الصفتين بين بنائي العهد المملوكيّ في القاهرة.

أمّا خليفة بيبرس، السلطان قلاوون، وهو أيضاً أحد مماليك السلطان صالح، فقد ألحقَ ضريحَهُ بالمجمّع الذي شيّدهُ على الجانب الغربيّ من القَصبة مقابل مدرسة سلفه (الصور95، 96)؛ وربّما جرى تفضيلُ الطرف الغربيّ من الشارع لأنّ سور المحراب يتقابل مع واجهة الشارع؛ أمّا الشُّرَفُ التي تكتنفُ المحرابَ فقد تُركت مفتوحةً للسماح للمارّة بالاستماع الى الصلاة وتلاوة القرآن التي تجري في الداخل. إنّ الإسرافَ في حجم هذا المبنى، الذي يضمُّ المدرسةَ والضريحَ والمستشفى، والمبالغةَ الزائدة في ديكوره، إنّما هو طرازٌ جديد من الأسلوب المملوكيّ المبكّر. ولبناءِ المستشفى قصةٌ من صميم حياة السلطان قلاوون: فبعد أن عولِجَ في مستشفى نورالدين بدمشق من الإدمانَ، تعهّدَ قلاوون ببناء مؤسسةٍ مماثلة في القاهرة حين اعتلى العرش؛ وفي ديسمبر / كانون الأول من العام 1283، اشترى قلاوون من ماله الخاص قطعةَ أرضٍ ومباني من قاطنيها كانت الجزءَ الأصغرَ أو الغربيّ من القصر الفاطميّ، وكان شكلُ الموقع على وفق الحرف (L) وبلغت مساحتُهُ مئةَ مترٍ من كل اتجاه تقريباً، وأنجزَ البناء في بحرِ شهرٍ بين تموز / يوليو-آب / أغسطس من سنة 1285، وهو وقت قياسيّ بكل المعايير، وبعدها زادَ المستشفى في خمسة أشهرٍ، والضريحَ في أربعة والمدرسةَ في أربعةٍ أخرى. وعلى الرغم من أنّ معظمَ أجزاءِ المستشفى طاح لكنها بقيت في الخدمة حتى منتصف القرن التاسع عشر، كما دُوّنَ مخططُها إبّانَ القرن العشرين عندما كانت بعضُ أجزائها ما زالت صامدةً. وقد شغل المستشفى قاعدة الشكل (L) بأكمله، وتميّز بفناءِ ذي إيواناتٍ من مراكزِ الجهاتِ الأربع؛ وعلى جهتي الشرق والغرب كانت هناكَ إيواناتٌ بنافوراتٍ على الأطراف، وإلى الشمال إيوان ذو شكل الحرف (T) بواجهةٍ ثلاثية الأقواس، ويقع أكبر إيوان إلى جهة الجنوب. وفي الزوايا بين الإيوانات وُجدت ردهاتٌ للمرضى والناقهين، فضلاً عن مراحيضَ ومستودع للجثث مع الأخذ بنظر الاعتبار الفصلَ بين الذكور والإناث. إنّ بقايا الزخرفة الجصّيّة حول الشبابيك والفسيفساء الرخامي البديع لدليلٌ على الثروة التي أغدقها السلطان على هذه العمارة.

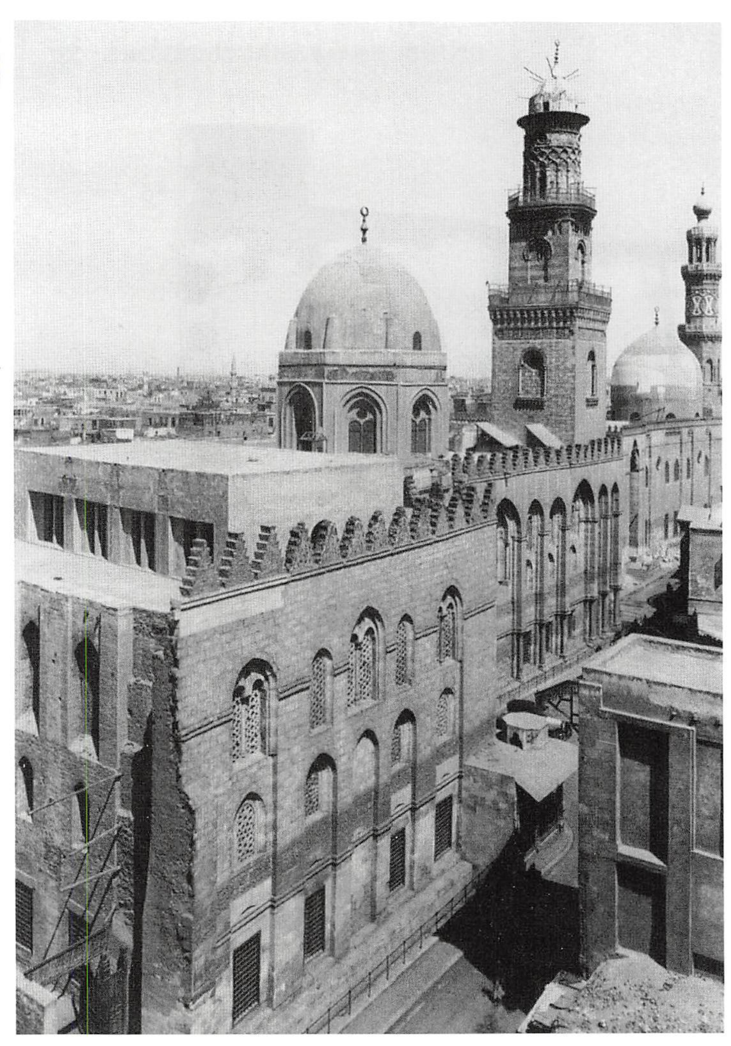
أمّا إلى الشرقِ من المستشفى (أعلى الحرف L) فيقعُ الضريح والمدرسة ويواجهُ أحدُهما الآخر خلال الممر الكبير الممتدّ خلال الشارع الى العمائر الثلاث. ويَقسمُ المدخلُ الذي يُفضي إلى الممر الكبير واجهةَ الشارع الكبيرة (وطولها 67 متراً) (الصورة 97)، وإلى يسارِها يبرزُ من سور المدرسة الخارجي جزؤهُ البالغ طولُهُ 10.15 أمتار ممتدّاً نحو الشارع، أمّا على يمينِ الممر الكبير فيمتدُّ سورُ الضريح الخارجي



96. القاهرة، مجمّع قلاوون، 85-1283، المخطط: 1) القَصَبة؛ 2) المدرسة؛ 3) الضريح؛ 4) الممر الكبير؛ 5) المنارة؛ 6) المستشفى.



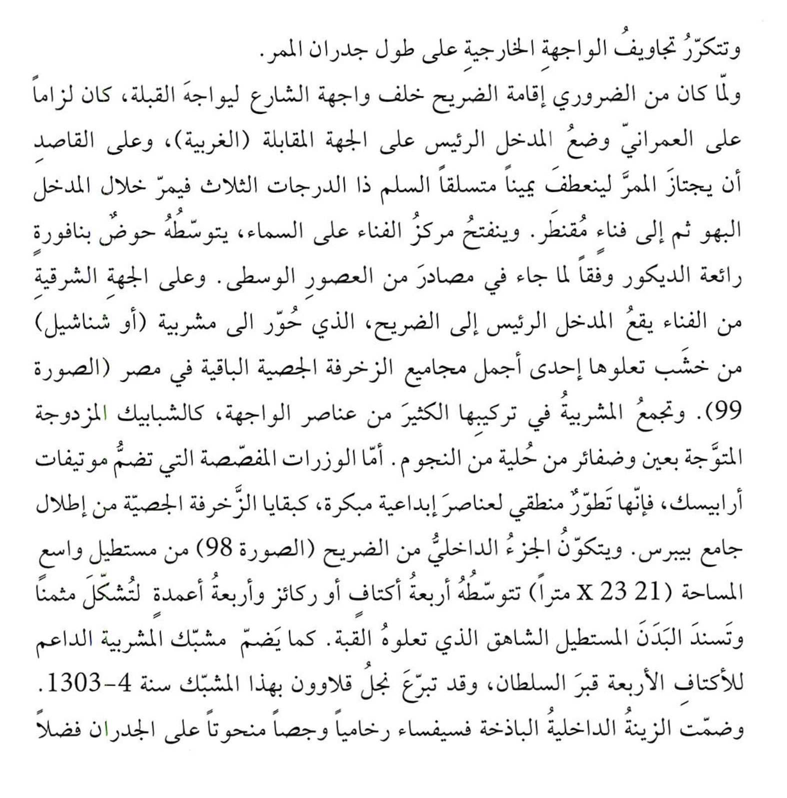
97. القاهرة، مجمّع قلاوون، واجهة الضريح من جهة الشارع.



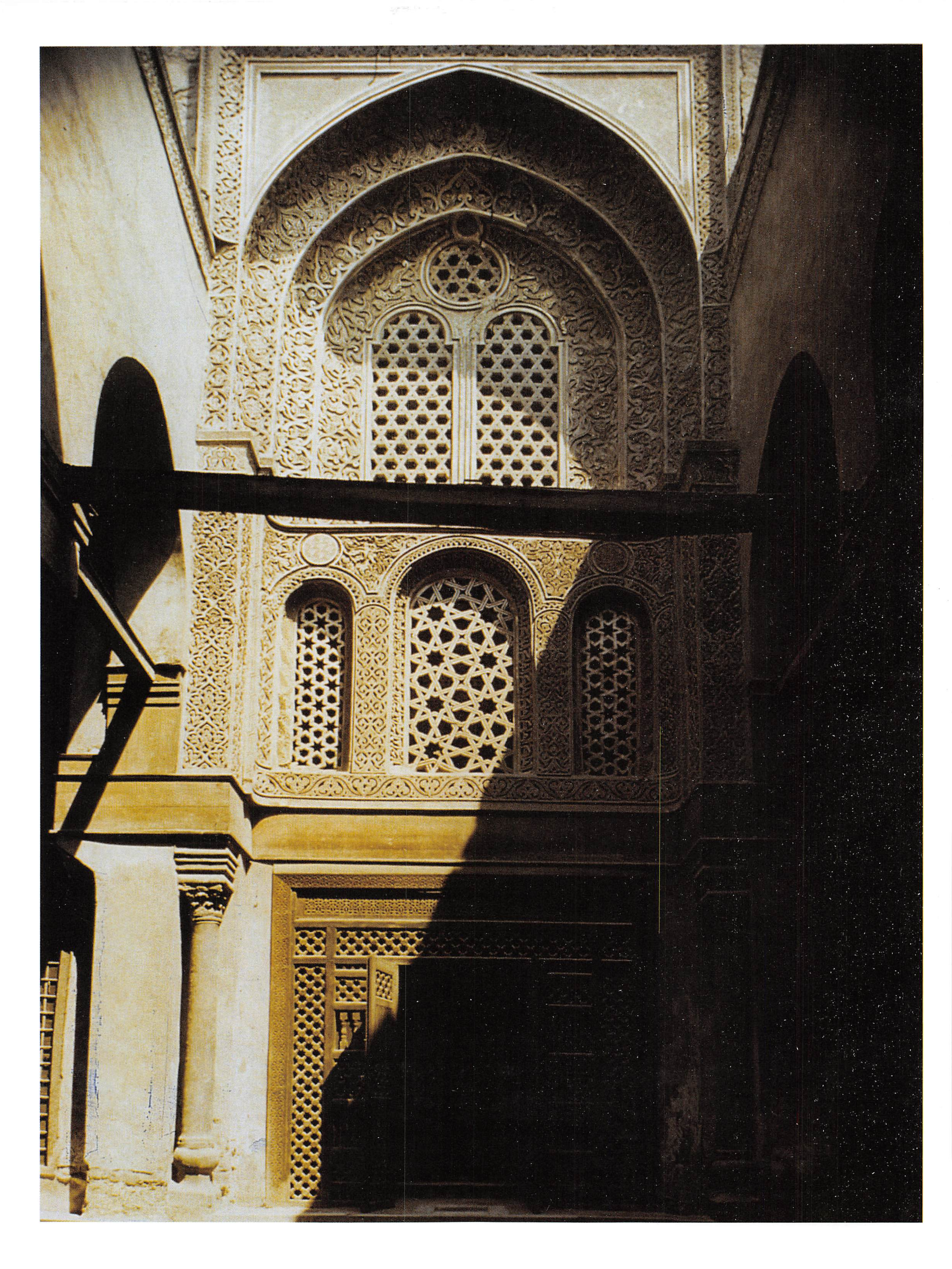
98. القاهرة، مجمّع قلاوون، الجزء الداخلي من الضريح.

خلال قاعدةِ المنارة، المكوّنة من ثلاثةِ طوابق تتقلّصُ المسافةُ بينها لتصبحَ أكثر ضيقاً. وجُعل الطابقان السفليان مُكعّبيّ الشكل ومن البناء الحجري المنحوت المتقَن، وأمّا الطابق العلوي الأسطواني المشيّد من لبنات الآجر فقد أضافَهُ الناصر بن قلاوون بعد الزلزال الذي وقع في تموز/ يوليو سنة 1303. وتتكون الواجهةُ المشيّدة من الحجر المنحوت المربّع من ألواح منضّدة في صفوف لها شكل أقواس مدبّبة، وكلّ لوح يَضمُّ شبابيكَ منفردة وأخرى مزدوجة يعلوها شبابيك دائرية على شكل عين. ويُميّزُ التنوّعُ الدقيق واجهةَ المدرسة عن واجهةِ الضريح، بيدَ أنّ المساحة بأكملها تتشابه بشيئين هما النهاية العليا التي جُعلت شُرَفاً لإطلاق السهام أو النيران وبالنصوص الفخمة التي تمتدّ على طول الطابق الأول؛ إنّ هذه الكتابةَ التي كانت مُذهّبة في وقت ما، تُعلنُ أسماءً وعناوينَ عريضةً لمؤسس العمل وتاريخ تدشينه وإنجازه. وتتجلّى المجموعةُ النصية ببهائها على فسحةِ المدخَل الطويلة والضيّقة، والمدخلُ مكوّن من قوسي حدوة الفرس المُقحمين على منطقةِ الباب نفسها. وبينما جُعل القوس العلوي دائرياً، وهو الفريد من نوعه في مصر، جُعلَ السفلي مدبباً قليلاً. وللقنطرةِ حجر إسفيني مشدوف من لونين متناوبين، الأسود والبرتقالي، وتشغلُ منطقةَ عروة العقد (السبندل) زخرفةٌ هندسيةٌ وموتيفاتٌ شبيهةٌ بالزخرفة العقدية وملوّنة بألوان الرخام نفسها، كما يَضمُّ العقدُ شباكاً مزدوجاً وبناءاً عينيّاً، وللشبّاك مشبك حديدي من غنائم الصليبية. أمّا مصاريع الباب فمغطاة بصفائحَ برونزية مزخرَفة بديعة بضفيرة جُعلت أصلاً من نجيمات ثمان. وتنفتحُ الأبوابُ على ممرّ طويل (بأبعاد 38 10 x أمتار) مسقّف بخشب محفور وملوّن.

وتتكرّرُ تجاويفُ الواجهةِ الخارجيةِ على طول جدران الممر. ولمّا كان من الضروري إقامة الضريح خلف واجهة الشارع ليواجهَ القبلة، كان لزاماً على العمرانيّ وضعُ المدخل الرئيس على الجهة المقابلة (الغربية)، وعلى القاصدِ أن يجتازَ الممرَّ لينعطفَ يميناً متسلقاً السلم ذا الدرجات الثلاث فيمرّ خلال المدخل البهو ثم إلى فناءٍ مُقنطَر. وينفتحُ مركزُ الفناء على السماء، يتوسّطُهُ حوضٌ بنافورةٍ رائعة الديكور وفقاً لما جاء في مصادرَ من العصورِ الوسطى. وعلى الجهةِ الشرقيةِ من الفناء يقعُ المدخل الرئيس إلى الضريح، الذي حُوّر الى مشربية (أو شناشيل) من خشَب تعلوها إحدى أجمل مجاميع الزخرفة الجصية الباقية في مصر (الصورة 99). وتجمعُ المشربيةُ في تركيبِها الكثيرَ من عناصر الواجهة، كالشبابيك المزدوجة المتوّجة بعين وضفائر من حُلية من النجوم. أمّا الوزرات المفصّصة التي تضمُّ موتيفات أرابيسك، فإنّها تَطوّرٌ منطقي لعناصرَ إبداعية مبكرة، كبقايا الزّخرفة الجصيّة من إطلال جامع بيبرس. ويتكوّنُ الجزءُ الداخليُّ من الضريح (الصورة 98) من مستطيل واسع المساحة (21 23 x متراً) تتوسّطُهُ أربعةُ أكتاف أو ركائز وأربعةُ أعمدة لتُشكّلَ مثمناً وتَسندَ البَدَنَ المستطيل الشاهق الذي تعلوهُ القبة. كما يَضمّ مشبّكُ المشربية الداعم للأكتافِ الأربعة قبرَ السلطان، وقد تبرّعَ نجلُ قلاوون بهذا المشبّك سنة 4-1303. وضمّت الزينةُ الداخليةُ الباذخة فسيفساء رخامياً وجصاً منحوتاً على الجدران فضلاً



99. القاهرة، مجمّع قلاوون، المدخل إلى الضريح.



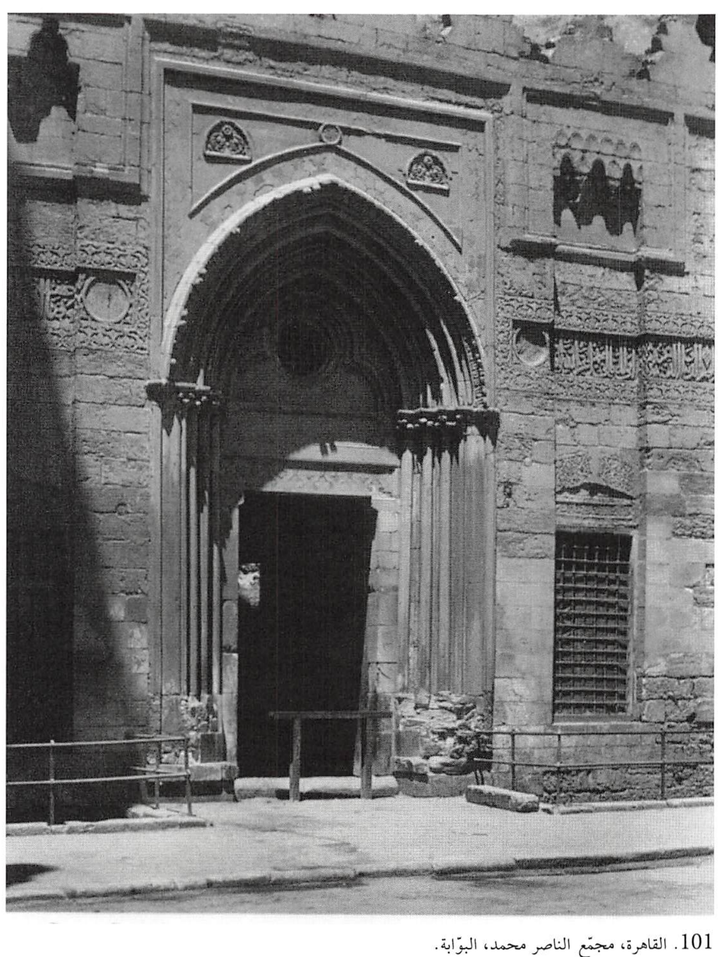


عن الألواح الخشبية المذهّبة التي تكسو السقف ومجاميع الترصيع بالحجر المحفور هندسي الشكل على الأرضية والفسيفساء الزجاجيّ في المحراب.

وتقعُ المدرسةُ التي افتقرت إلى الصيانة مقابل الضريح. أمّا المداخل المقابلة للضريح فتمتدّ من الممر الكبير إلى الفناء المستطيل (20.5 x 16.78 متراً). وإلى الشرق تُقابلُ الواجهةُ ثلاثيةُ الأقواس رواقَ الصلاة المقسّم إلى ثلاثة أجنحة بصفين من العقود لكل صفّ منها أربعةُ أقواس. وعلى الجهةِ المقابلةِ يوجدُ إيوان عميق فقدَ سقفَهُ الأصليّ؛ ونظراً لمحدودية الفضاء المتاح من الجنوب لم يستطع المصمّم سوى عمل مساحات تُشبهُ الإيوان الضيق. ولم يسلمْ من ديكور رواق الصلاة إلّا أجزاء أكثر بساطةً من تلك الخاصة بالضريح، بيدَ أنّ جدرانَ المحراب كُسيت بالجص المنحوت بدقة بتشكيلات من الشرائط والأرابيسك.

إنّ هذا المجمّع من أكثر العمائر التيمورية إتقاناً، وللإسراع في إنجازه استلزمَ الأمر مشاركة فريق كامل من العمال. وعلى الرغم من غلَبة الميّزات العمرانية المعروفة في القاهرة منذُ زمنٍ بعيد كمعالم الواجهة، فيها عديد العناصر النموذجية من العمران السوري. فالخصائص الإحداثية والزخرفية تُشبهُ مثيلاتها في عمائر القدس ودمشق وحلب؛ فالمخطّط والبناء العمودي، على سبيل المثال، مستعاران عشوائياً من قبة الصخرة في القدس، أمّا مخطّط المستشفى فالفضل فيها يعودُ إلى مخطط مستشفى نورالدين في دمشق. إنّ صفّ العقود في المحراب والفسيفساء الرخامي والآخر الزجاجي وفن العُقَد الزخرفية على الواجهة فضلاً عن الكتابة الكوفية على الجدران الداخلية للضريح، كلها من ميزات الإرث السوري بامتياز. ويُعتقد بأنّ تدمير المغول لسورية دفعَ بالحرفيين إلى الفرار إلى القاهرة هرباً من بطشهم، بيد أنّه يغلُب الظنُّ الآن أنّ حملاتِ المماليك في سورية وجنوب-شرق الأناضول وضعت العرابيين من المماليك على احتكاكٍ مباشر بالإرث العمراني الثري للمنطقة، وساعدت ثرواتُهم ونفوذُهم على جذب أمهرِ الحرفيين إلى القاهرة.

وفي العقدين التاليين بعد وفاة السلطان قلاوون في العاشر من نوفمبر / تشرين الثاني سنة 1290، تصارعَ أمراءُ المماليك تصارعاً مميتاً على السلطة، بينما نَصّبت زُمرٌ مُنافسة أولادَ قلاوون على العرش؛ فقُتلَ الأشرف خليل (العهد 94-1290) وخلَفَهُ آخرُ أولاد قلاوون، محمد، البالغ من العمر حينها ثمانِ سنوات، ولُقّب بالناصر، وفي العام الذي تلى، اغتصبَ كتبوكا العرشَ (العهد 97-1295)، وهو مملوك مغولي لقلاوون، من الناصر محمد وأمرَ باستبدال مدرسة وضريح لنفسه بالحمّام الواقع شرقي ضريح قلاوون. فانطلقت الأشغال ووُضعتِ الأسس اللازمة وارتفعَ البنيان ليطالَ الكتابة النقشية في الواجهة، ولما انتهى البناء أُزيحَ السلطانُ عن عرشه لمصلحة آخر، فأعيدَ الناصر محمد من جديد سنة 1299 وأمرَ بإكمال بناء المدرسة باسمه، وأُنجزت بعد خمس سنوات. وقد أمرَ بدفنِ أمّه ونجله في الضريح، وعلى الرغم من أنّهُ خطط أيضاً لرقاده فيه، إلّا أنهُ دُفن في ضريح والده القريب. ويتألفُ مخطط المبنى من أرض مستطيلة مساحتها 31 x 53 متراً، وقد رُسمت المدرسة عند زاوية تتيح توجيهَها نحو القبلة توجيهاً صحيحاً. ومثل المجمّع القريب، للمبنى ممرٌّ مركزيٌّ يُفضي إلى المدرسة على الطرف الجنوبي، وإلى الضريح إلى الشمال. وعلى الرغم من أنّ الضريح أصغر حجماً بكثير والمجمّع كان متواضعاً مما عليه مجمع قلاوون، كانت المدرسةُ بالمساحة

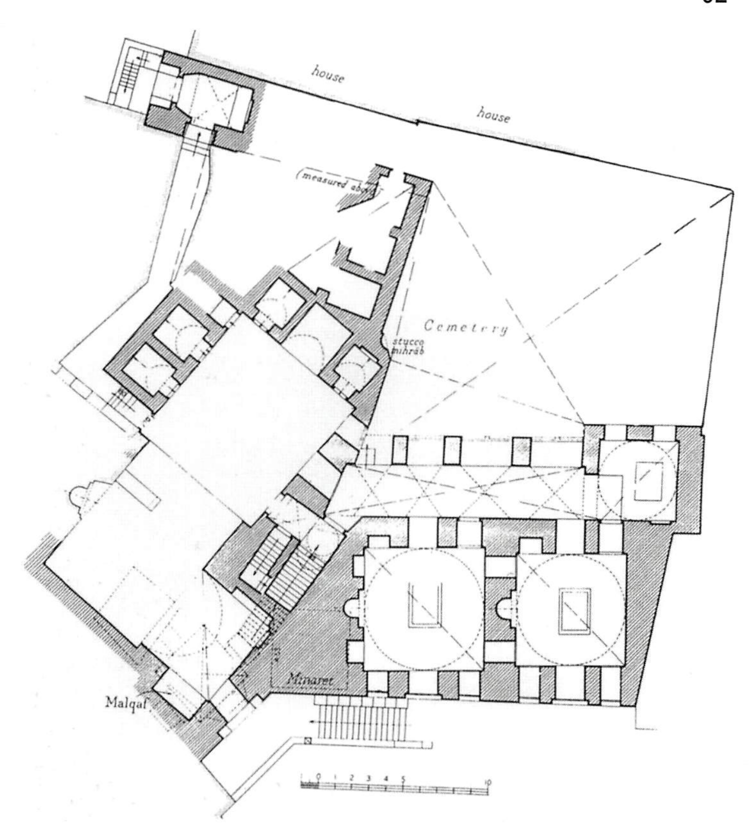


101. القاهرة، مجمّع الناصر محمد، البوّابة.

نفسها تقريباً، وكانت لها أربعةُ إيوانات مصفوفة حول فناء مفتوح، وهي مثالٌ رياديّ للمدرسة المتعامدة الشكل المخصّصة لتدريس الشريعة وفقَ المذاهب الأربعة. وقد طاحَ الجزءُ الداخلي منها ما عدا بعض الأعمالِ الجصية الفاخرة فوق المحراب (الشكل 100). إنّ الحلية النافرة العليا، ولاسيما تلك التي في فضاء المحارة الحاصل فوق المحراب، والمستويات المتعدّدة من الأرابيسك وتقنيات التخريم والضغط كلُّها تنتمي إلى الإرث الإيرانيّ من نحت الجص الذي تُوّج بمحراب أُلجيتو الملحَق بمسجد الجمعة في أصفهان سنة 1310 (الصورة 12).

ولقد حافظَ الجزءُ الخارجيُّ من مجمّع الناصر محمد على الكثير من سيرتهِ الأولى، ومنها البوابة القوطية المشيّدة من الرخام الأبيض المثبّتة في وسط الواجهة (الصورة 101) التي جُلبت غنيمةً من كنيسة في أكرا، ونُقلت خلال البحر إلى القاهرة، وفي النهاية تمّ تثبيتُها. وفوق البوابة تنهضُ المنارةُ المربّعةُ ببدنٍ جُعل من لبنات الآجر في جزئه السفليّ، وتَزدان المنارةُ بحليةٍ جصية بديعة على شَبَهٍ كبير بقمة منارة قلاوون المجاورة. ومن ميّزاتها المحلية شكل الأقواس المدبّبة الصامتة ذات القلنسوات المضلّعة، بينما تنتمي الميزات الأخرى كالعقد المحاريّةالمُشيّدة على أعمدة صغيرة مزدَوجة وزخرفتها الهندسية المتشابكة، فضلاً عن الأقواس المتداخلة في أعلى منارة مجمّع قلاوون، كلّها قريبة الشبه بأعمالٍ معاصرة في شمال إفريقية (راجع الفصل التاسع). إنّ نجاحَ المسيحيين في استعادة إسبانيا دلّ على أنّ الحرفيين من الغرب الإسلاميّ قد انتقلوا أيضاً للعمل في عواصم المماليك.

100. القاهرة، مجمّع الناصر محمد، 1304-1295، ألواح الجص تكسي المحراب.



102. القاهرة، تخطيط مجمّع سالار وسَنجار الجولي، بدئ به سنة 1303.

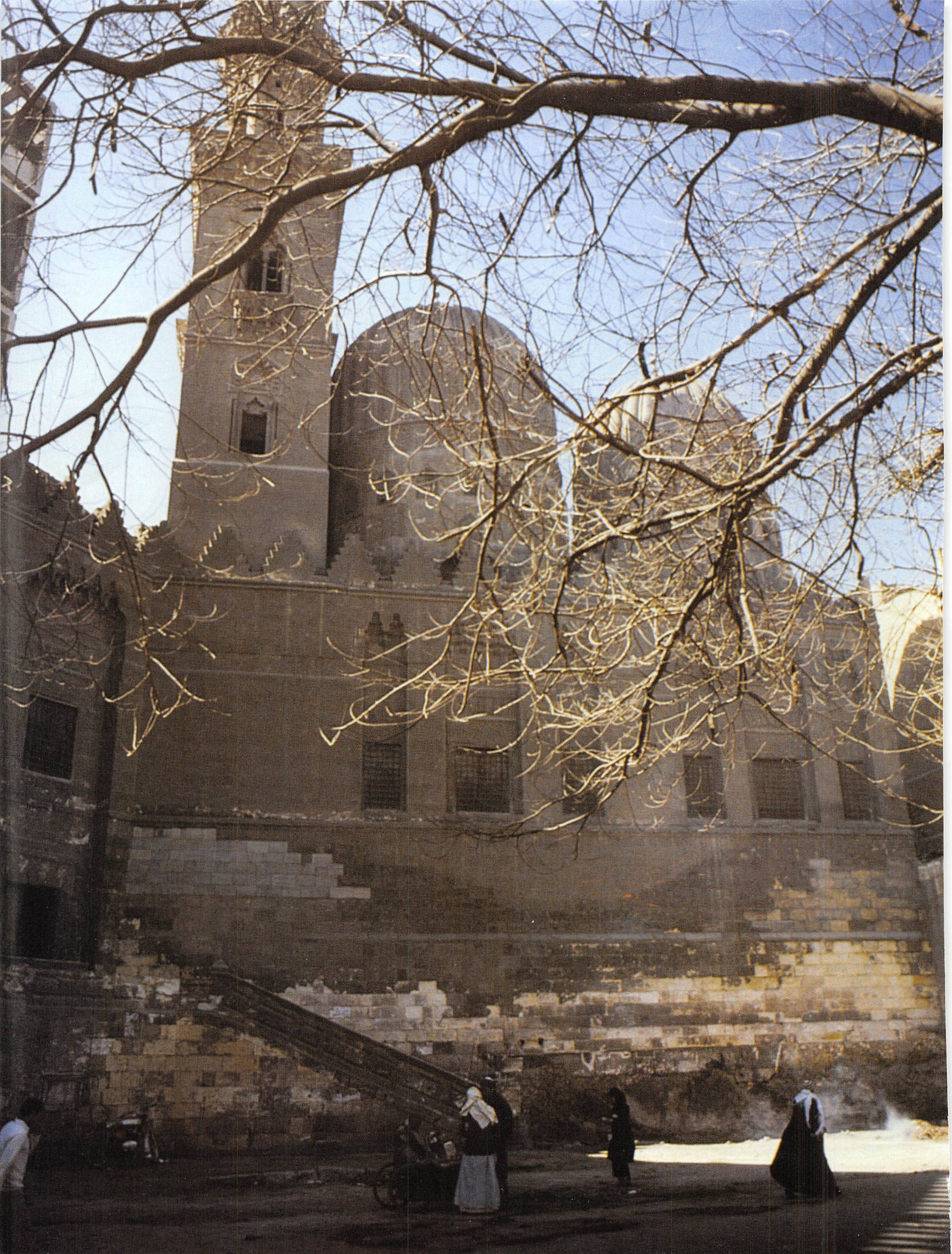
وقد أوعزَ مماليكٌ آخرون ببناء صروح لقبورِهم في القاهرة، لكنهم لم يكونوا ليستطيعوا تأمينَ مواقعَ رئيسة من القَصبَةِ توافرت لغيرهم ممن هم على هرَم السلطة. فالأمراء سالار (المتوفى 1310) وسَنجار الجولي (المتوفى بين 45-1344)، على سبيل المثال، تمكّنا من الحصولِ على موقع لمجمّع قبورهما محاذٍ لقصر سالار قرب مسجد ابن طولون على تلال المقطّم الناتئة. ولابدّ أن يكونَ الأميران قد التقيا وهما مملوكَان لقلاوونَ وأولاده. وعلى الرغم من اختلاف خلفية أحدهما عن الآخر، إلّا أنّ المماليكَ الذين خدموا السيّدَ نفسَه كانت لديهم أواصرُ الولاء نفسها (أو الخوش داشية)، على الرغم من أنّ هذه الحَميّةَ لا تشتدُّ إلّا في الأزمات. وفي سنة 1299 وإبّان العهد الثاني للناصر محمد بوصفه حاكماً ألعوبة في قبضة المماليك، كان سالار والياً على مصر، يتقاسم السلطةَ مع بيبرس الجاشنكير، بينما كان سالار الوصيّ الأول على الناصر محمد (أو الأسطى دار). وبنى سالار المجمّع عام 1303 عندما كان في أوج قوته، ولكن عند عودة الناصر محمد الثالثة إلى الحكم سنة 1310، زُجّ بسالار في السجن ليموتَ هناكَ جوعاً. وأصبحَ سَنجار حاكمَ فلسطين والعرّاب الرئيس للعمارة فيها، لكنّهُ ما لبثَ أن صارَ مكروهاً وسُجن خلال العقد 1320 ليموتَ في سجنه أيضاً بين عامي 45-1344. وينسب المؤرّخ المقرزي (المتوفى 1441) إلى سَنجار الفضلَ في تأسيس البناية، على الرغم من أنّ سالار كان الشخصيةَ الأبرز وقتَها كما أنه كُرّمَ بضريح أكبر حجماً وأعظمَ ديكوراً وزخرفةً.

وبينما كانت الإنجازات العمرانية لقلاوون وكتبوكا والناصر محمد عاديةً ومنبسطة، ومُدرَجة ضمن المخططات الفريدة ضمن النسيج الحضري القائم أصلاً، فإنّ عمائر سالار وسَنجار استلزمت أن تكونَ بارزةً ومؤثّرةً ومميّزة (الصورة 102). ولّما صُمّمَ المجمّعُ بذكاء على شكل مدرّجات وبمستويات متنوعة يتم الانتقال بينها بواسطة سلالم أو منحدرات، حوّلَ المصمّمُ معضلةَ المبنى الى حَسَنة، إذ أسّسَ سلالمَ تبدأ من الشارع وتمتدّ إلى البوابة التي تنهض على يمينها منارةٌ ذات طوابقَ ثلاثة مفصولة بالطنوف التاجية المقرنَصة. فالطابقُ الأول منها مكوّن من بدَنٍ مربّع طويل من الحجر مُزيّن من الجنوب والغرب بشُرَف كاذبة مدعومة بطنوف تاجية ومقرنصة، وتعلوها أقواس حدوة الفرس بأحجار وسادية إسفينية. أمّا البَدَن العلويّ، وهي الطابق الثاني، فجُعِلَ مثمّناً ومن لبنات الآجر ولهُ أقواس مستدقة النهاية مع قلنسوات ذات أخاديد، ويُتوّجُ الطابقُ الثالثُ الأسطوانيّ الشكل بقبة مخدّدة. لقد أخفى التركيبُ المتناغمُ للواجهة تعقيداتِ الجزء الداخليّ (الصورة 103) الذي يبدأ من البوّابة التي يمرُّ المرءُ منها خلال المَدخل المتعامد، ثم يصعد السلّمَ الداخليّ نحو المدخل المُقبّب الصغير الموجود عند مركز المجمّع. ويُفضي ممر آخر ذو قنطرة مستعرضة على اليسار إلى فناء داخليّ (مسقف حالياً) ذي طابقين من الطيقان وحُجيرات صغيرة، وإلى الشرق منهُ غرفة واسعة مرتفعة قليلاً إيوان مقنطر نَفَقيّ الشكل تُضاء الغرفةُ من شبّاكٍ يطلُّ على البوابة. كما يمكن الوصولُ إلى الفناء من الشارع خلال سلالمَ وممر منحني. وتتوّجُ البوابة هناك بقلنسوةٍ مقرنصة بديعة ربما كانت أصلاً المدخل لقصرِ سالار. كما تؤدي غرفة المدخل المقببة التي تقع في مركز المجمّع إلى ممر طويل مغطى بقنطرة مستعرضة تُفضي بدورها إلى ضريح صغير (بقطر 7.06 مترا) يضمّ قبراً مُخرّباً مغطى بقبة حجرية، وهي الأولى من نوعها في مصر. وإلى يسار الممر جُعلت ثلاثُ فتحات مقوّسة تطلّ على الفناء وتَغشاها مُشبّكات من الحجر المنحوت والمخرّم. أمّا على يمينِ الممر، فتقعُ أضرحةُ العرايَين، أولاها والأكبر حجماً فيها كتابةٌ تُنسب إلى سالار، ولضريحه أبوابُ صندوقٍ خشبيّ وألواحُ قبر، وحنيات ركنية مقرنصة وكسوةٌ من ألواح رخامية على جدران القبلة. أمّا القبر الثاني (وقطرهُ 6.47 أمتار) فكُتب باسم سَنجار وديكورُه أكثر بساطةً؛ بيدَ أنّ كلا القبرين متوجٌ بقباب من لبنات الآجر المُخدّد المكسو بالجص.

وتُعلنُ لوحةُ التأسيس أنّ المبنى ليس إلّا "مكاناً"، كما أنّ الغرضَ من إنشاء الغرف الواقعة على يسار المدخل غير واضح وتقع على زاوية خمس وأربعين درجةً منهُ، وهو ترتيب غريبٌ تماماً استلزمَ إقامة محاريبَ غير بارعة. أمّا الأضرحة فهي الوحيدة المتجهة نحو القبلة، على غير ما درجت عليه غالبية مجمعات العصر، ولأنّ براعةَ المهندس العمراني لا غبارَ عليها، كان من الصعب إيجاد تفسير. وقد كتبَ المقرزيّ حوالي قرن من الزمن بعدها أنّ المجمّعَ أنشأ مدرسة للشافعية وتكيةً للصوفية (أو خانقاه) وأنّ بعضَ الباحثين اعتقدَ أنّ الفناءَ الداخلي صُمّمَ مركزاً للتكية والغرفة الكبيرة مدرسةً بإيوانين أحدهما للتدريس والآخر المقابل للصلاة.

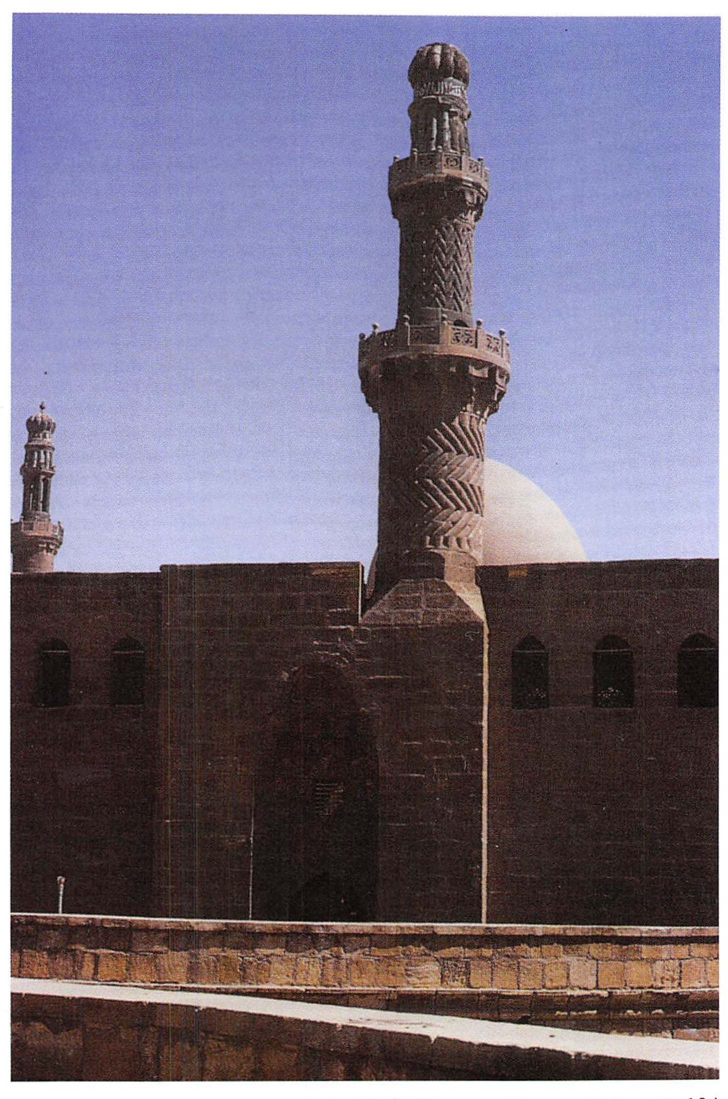
أمّا الخانقاوات التي أوعزَ ببنائها كبارُ المماليك من السلاطين والأمراء وقتئذ فإنّها أكبر حجماً بكثير. وكان أول من أدخل الخانقاه إلى مصرَ هو صلاح الدين سنة 1173، وفي عصر الصوفية المملوكية غدت الخانقاه جزءاً لا يتجزأ من المجتمع المصريّ. وقد بدأ سالار، وهو رفيق بيبرس الجاشنكير، عندما كان أميراً، ببناء ضريح وخانقاه ومسكن على موقع سابق لقصر الوزراء الفاطميين، واكتمل البناء سنة 1310 خلال عهد سلطنة بيبرس القصيرة بعد انتصارهِ على سالار وقبل إعادة الناصر محمد إلى العرش. وكان مجمع بيبرس أكبرَ حجماً من مجمع سالار، فقد شغلَ مساحةً مستطيلةً أبعادُها

103. القاهرة، مجمّع سالار وسَنجار الجولي.



ثلاثون متراً عرضاً وسبعون طولاً، أمّا سجل الأوقاف فقد ضمّ أسماء طاقم الملاّك المنخرطين فيه وعددهم ومراتبهم ومنهم أربعمئة متصوّف عُيّنوا في الخانقاه، مئةٌ منهم كانوا قاطنيه، فضلاً عن مئة من الجنود كانوا الأولاد الأكبر سناً للأمراء، وقع الاختيارُ عليهم للسكن في المجمّعَ أيضاً. ومن بين المعيّنين أيضاً الشيخان، الحنفي والشافعي أئمةً للمصلين، واثنان من المردّدين وموزّع الماء والسادن ومُضيء المصابيح والحارس والبوّاب ورشّاش الماء والطبّاخ ومراقبي الطعام والوزّان وطبيب العيون وغسّال الموتى ناهيكَ عن مُستخدَمي الضريح وغرف المَبيت. أمّا مُرتّباتهم وأجورُهم فكانت تُؤمّن من عائداتِ الأملاك التي وُقفت للمؤسّسة.

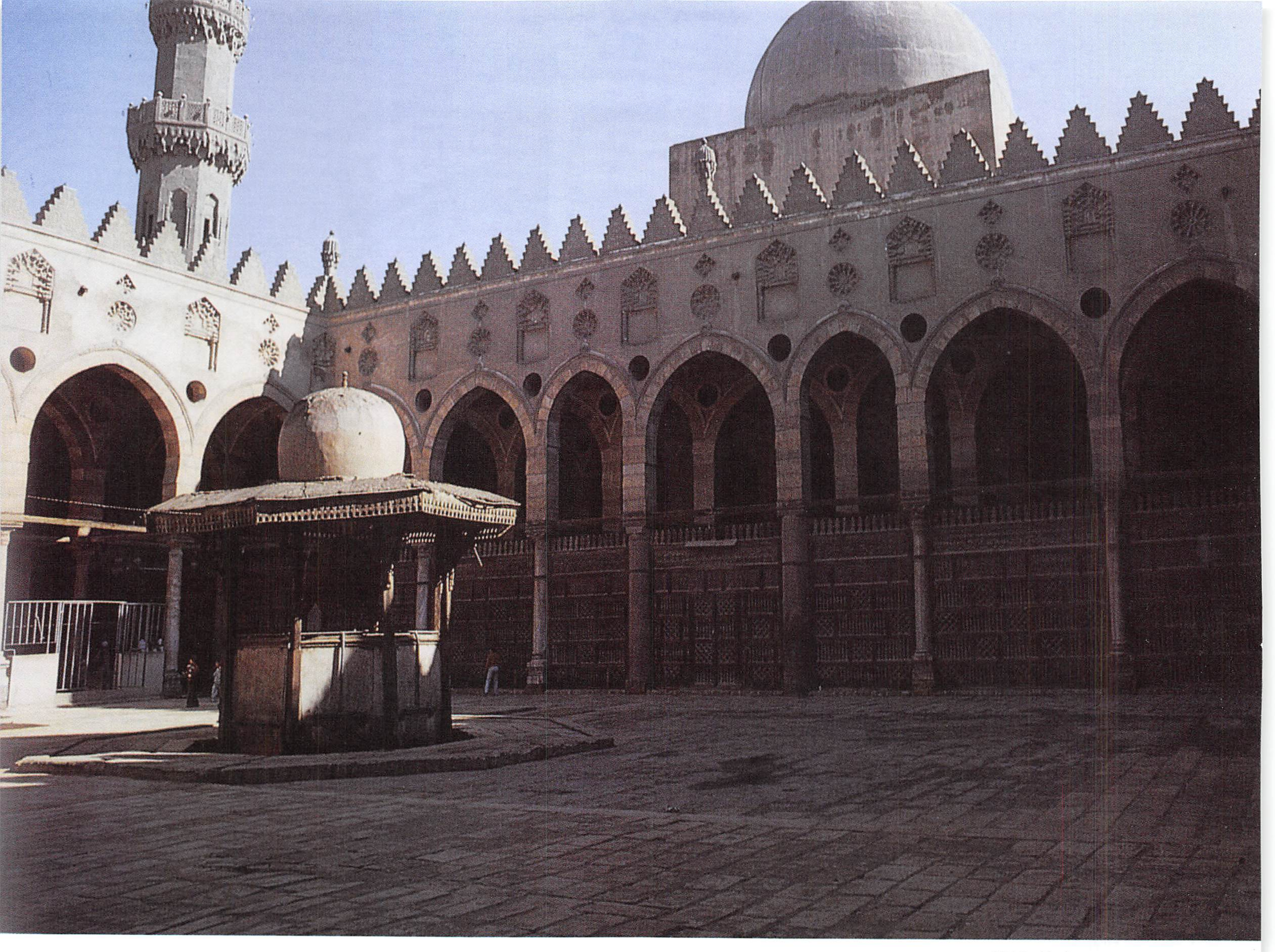
لقد تميّز العهدُ الثالث للناصر محمد (1310-41) بالنمو الاقتصادي وتشييد الصروح العمرانية الهائلة في القاهرة. فقد أوعزَ السلطان بتنفيذ برنامج بناء فخم فوق القلعة فضلاً عن قباب القصر والجامع الضخمة هناك؛ فقد بلغَ قطرها ثمانية عشر متراً لقباب القصر وخمسة عشر لقباب الجامع. وقد خيّمتِ هذه القباب الشاهقةُ على أُفق مدينة القاهرة حتى القرن التاسع عشر عندما شيّدَ محمد علي مسجداً في الموقع نفسه (الصورة 394). ويمكنَ تصوّر شكل القصر، وهو قصر الأبلق، مما وصلَ من وصف ونقوشات من القرن التاسع عشر، صمَد منه المسجدُ الجامع (1318-35) وهو بناء منفرد مستطيل (53 على 59 متراً) ذو فناء مركزيّ تُحيطُهُ قناطرُ شاهقة وأربعةُ أروقة متعدّدة الأعمدة. وتبلغُ مساحةُ رواق الصلاة أربعَ بائكات نحو العمق، أمّا باقي الأروقة الثلاثة فتتكون كلٌّ منها من بائكتين. وتُغشّى البائكاتُ التسع التي أمام المحراب بقبة كبيرةِ الحجم، كانت من الخشب في الأصل ولكن أُعيدَ ترميمُها عدةَ مرّات. أمّا الجدران الخارجية فمكسوّة بالحجر المقطّع، وقد غُنمت الأقواسُ وتيجانُ الأعمدة من مبانٍ بطليموسية ورومانية ومسيحية. أمّا الجزء الداخلي العلويّ فقد كان مُزيّناً بالدادو من الرخام قبل أن يُرفعَ ويُنقلَ إلى إسطنبول في القرن السادس عشر (راجع الفصل 15، حاشية رقم 16). أمّا المناراتان الحجريتان (الصورة 104)، إحداها تقع إلى الزاوية الشمال الشرقية والأخرى على البوابة الشمالية-الغربية، فهما أغرب ما في الجامع. فالأولى لها قاعدة مستطيلة وطابق ثانٍ أسطوانيّ وطابق ثالث سداسي الشكل مفتوح؛ أمّا الثانية فلها بدن أسطواني منخفض محفور بخطٍّ أفقيّ متعرّج منحوت في حلية نافرة، ولها طابق ثان أسطواني مزيّن بخطٍّ أفقيّ متعرّج فضلاً عن طابقٍ ثالث ذي أخاديدَ عميقة. وكلاهما مُتوّجتان بنهايةٍ بصليةٍ مقبّبة ومزينتان فوق الطابق الثالث بالبلاط المزجّج باللون الأزرق الفاتح، والبنفسجي- الأرجواني، والأبيض. لقد كان هذا الديكور الجديد جزءاً من الحملة الثانية لإعمار المسجد حيث تمّ إعلاءُ الأسوار وإعادةُ التسقيف وتكسية أبدان المنارتين بلبنات الآجر والبلاط المزجّجين. ومن الواضح أنّ استخدامَ البلاط ولبنات الآجر المزجّجة -فضلاً عن الشكل البصليّ لنهاية المنارتين- جديدان على تقاليد العمران القاهري. ويُوردُ المقرزي بهذا الشأن أنّ بنّاء من تبريزَ اشتغلَ في تشييد جامع قُوصون في القاهرة (1330) وصمّمَ المنارتين على وفق تلك الموجودة في جامع عَليشه في تبريزَ (الصورة 13)، كما أنّ آثارَ التزجيج الظاهرة على عدة عمائر يدلُّ علَى مشاركة متخصصي البلاط من تبريزَ في بنائها خلال العقدين 1330 و 1340. وقد بانَ الذوق للألوان الفاتحة في القاهرة في القرن الثالث عشر بجلاء. فضريح قلاوون، على سبيل المثال، مزيّن ببذخ بألواح الرخام متعددة الألوان والفسيفساء الرخامي والأعمدة الزجاجية الزرقاء -الفيروزية الداعمة لصفوف عقود المحراب. وقد شجّعت نهضةُ القاهرة في عهد الناصر محمد على هجرة الحرفيين المهرة



104. القاهرة، القلعة، مسجد الناصر محمد، 1318-35، المنارتان.

إليها، وبذا أصبحت التقانات الفارسية في متناول اليد بفضل التقارب الذي حصل في العلاقات المملوكية-المغولية خلال العقد 1320.

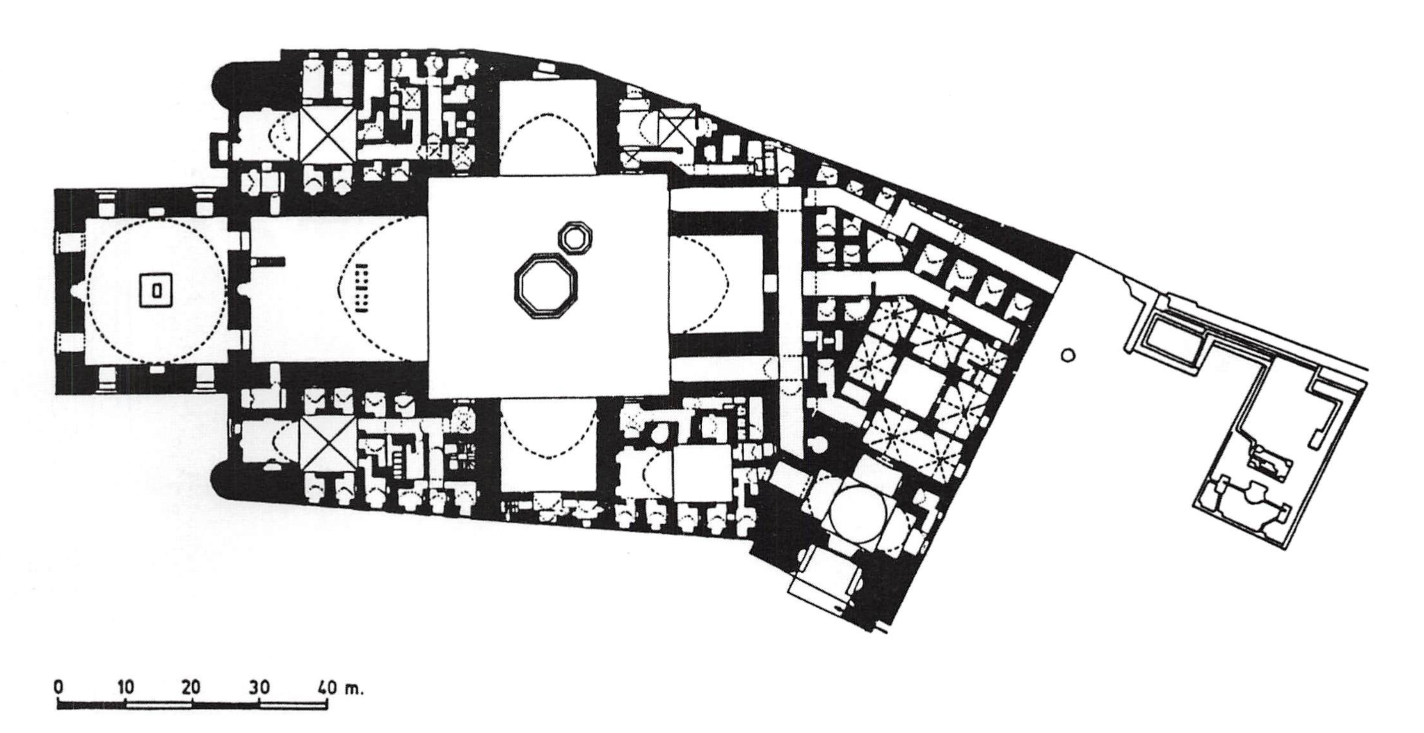
وبينما شجّعَ بيبرس الأول توسيعَ القاهرة باتجاه ضاحية الحسينية الشمالية-الشرقية الجديدة، شجّع الناصر محمد أمراءهُ على البناء جنوبَ المدينة بين الأسوار الفاطمية والقلعة في منطقة كانت مقبرةً وكان مخططاً أن تكونَ طريقاً موكبياً للسلطانِ وحاشيته. وقد جهّزَ الكثيرَ من أمرائه، وكانوا في معظمهم أصهاره، بكل ما يحتاجون من مواد بناء وتمويل لحملة الإعمار هذه، وكانت معظم هذه المؤسّسات الأميرية مساجدَ جامعة أُقيمت لاستيعاب عدد السكان المتنامي. وفي العهد الأيوبي الشافعي سُمحَ بتشييد مسجد جامع واحد في كلّ موقع مدَني، بينما ألغى المماليك، الذين كانوا على المذهب الحنفي، هذاً التحديد القسري، وأجازوا المساجدَ الجامعة. وقد أقيمت بعضُ هذه الجوامع على طراز مسجد السلطان في القلعة، مع اختلافٍ كبيرٍ في الحجم. وشَيَّدَ أكبرَها سنة 1339-40 على درب الأحمر ساقي الملك وصهر الناصر محمد والحاكم الأخير لحلب، الأمير الطنبغة المريداني، ولم يكن التشابُهُ مفاجأةً، ولاسيما أنّ المصمّم كان عمرانيّ البلاط، المعلّم ابنُ السيوفي. وبلغ طول ضلع مساحة الجامع حوالي ثلاثةٍ وأربعين متراً، بينما أقحمت الزاوية الشرقية لتقابل الواجهة زاويةَ الشارع. وقد



105. القاهرة، مسجد الماريداني، 40-1339، الفناء والمشربية.

استخدمت ألواح مسطّحة ذات قلنسوات مقرنصة لتزيين المنظر من الخارج. كما تُوّجت المنارة المثمنة قرب المدخل بقبيبةٍ قائمة على أعمدة رفيعة، كما ازدانَ الجزءُ الداخلي منها بحلية جميلة من المخزونِ الزخرفي المعاصر كألواح الرخام والجص والخشب المنحوتين والشبابيك المطعّمة بالآجر. ومن جهةِ الفناء ازدانَ رواقُ الصلاة بالمشربياتِ أو الشناشيل (الصورة 105). أمّا المحراب فبدا مُشرقاً بالألوان حيث الفسيفساء الذي شُيّد من الحجر الملون والعقير، والأعمدة الزجاجية الفيروزية والحجر المشدوف ذو الألوان المتدرجة التي جُعلت منها الأسكفة. أمّا جدران القبلة فقد زُيّنت بالجص المنحوت لتشكيل مجاميع الأشجار.

لقد شهدت العقود الأربعة بُعيد وفاة الناصر محمد سنة 1341 عودةَ اضطرابات العهد الأسبق؛ وقد أنهكَت المشكلات الاقتصادية والاجتماعيةُ كلاً من سورية ومصر بينما تصارعَ المماليكُ على السلطة في عصر وَرَثة آل قلاوون، إذ انتقلتِ السلطنةُ في بحر سبع سنواتٍ فقط إلى سبع من أولاد الناصر محمد، وكان سابعَهم الحسن، وعمرُهُ أحد عشر عاماً فقط، عندما نُصّبَ سلطاناً في صيف عام 1347، على الرغم من سيطرة مجلس عسكري من الأمراء حينها على الإدارة والخزينة. وقد بُدّدت الاحتياطات المالية التي رعاها الناصر محمد ووصلت الأزمة الاقتصاديةُ للنظام أوجَها بانتشار الطاعون في الإسكندرية في شتاء ذلك العام. وقد حصَدَ أرواحَ ما يقارب ثلثَ عدد السكان، وقُدّر عدد ضحاياهُ بين مئتي ألف ومئتي ألف ونصف، ناهيكَ عن الأوبئة المصاحبة مثل ذات الرئة الذي لم تستعدْ بعده الكثافة السكانية تقديراتها الأولية. وبعد أربعِ سنوات أُطيحَ بالحسن ونُصّب صالح سلطاناً، وهو نجلٌ آخر للسلطان الناصر محمدٍ، الذي ما لبث أن أُطيحَ بهِ بعد ثلاثِ سنواتٍ وأعيدَ الحسن من الحريم، حيثُ كان سجنُهُ، وفي عودتهِ إلى العرش من العام 1354 حتى العام 1361، أصبح مكروهاً من الشعب لبخلهِ على المماليك، بينما استنزفَ خزينةَ الدولة بالصرفِ على صَرحِ مدفنهِ الضخم. لقد كان هذا المبنى، على الأرجح، أكبرَ العمائر المملوكية قاطبةً، إذ شُيّدَ على الطرف الغربيّ من القلعة على الموقع المحاذي للميدان الكبير، وانطلقت أعمال تشييده سنة 1356، ولم يكن مُكتملاً حين أُطيحَ بالسلطان الراعي بعد خمسِ سنوات. وقد تمت دعوةُ المهندسين من كل أرجاء العالم الإسلامي للإسهام في بناءِ هذا الصرح العظيم، المزمع قيامُهُ على مساحة مئة وخمسة أمتار طولاً وثمانيةٍ وستين عرضاً، لتغطّيَ مساحةَ ثمانيةَ آلاف متر مربّع، ويشملُ المشروع إقامةَ مسجدٍ جامع على مساحةٍ متعامدة الشكل مع أربعِ مدارسَ وضريحٍ فخم فضلاً عن ملجأ للأيتام ومستشفى وسوق مسقّفة ودكاكينَ، وبرج ماء وحمّام ومطابخ. ويبدو المخطّط (الصورة 106) متجهاً



106. القاهرة، تخطيط مجمّع حسن، بدئ ببنائه به سنة 1356.

اتجاهين: قسم الخدمات، الذي يبدو على زاوية مائلة نحو المسجد ويتضمّنُ المدخلَ والميضأة وبرج الماء، أمّا المدرسة والضريح فوجهتهما إلى القبلة ومقامان على قاعدة مرتفعة.

أمّا الواجهة الخارجية فموشّحة بكوات عمودية وسطحية ومنتظمة المسافات تعلوها طنوفٌ عميقة تاجية مقرنصة كانت في الماضي مزوّدة بشُرَف لإطلاق السهام أو النيران. ويبلغُ ارتفاعُ البوابة الرائعة النادرة (الصورة 107) ثلاثةً وسبعين متراً فوق مستوى سطح الشارع، متوّجة بمُقرنصات مشكّلة بهيئةٍ شبه قبة ويكتنفُها عمودان جُعلا منحوتينَ على نحوٍ لولبيّ ولكلٍّ منهما تاج وألواح عمودية. وتشي حالةُ التقطيع الناقص على بعض الألواح بأنّ عناصرَ زخرفية كبيرة الحجم قد هُيّأت مقدّماً لتُلائمَ الحيّزَ المزمع، بينما وُضعت عناصر أقل حجماً لشغل مكانها. وكان ممكناً وضعُ منارتين لتكتنفا البوابة فتُبرزا ارتفاعَ البوابةِ أكثر، ولكن إحداها انهارت قبل وفاة الراعي بثلاثةِ أشهرٍ، وراحَ ضحيتَها ثلاثمئةٍ من الناس. وكان هذا الحدثُ نذيراً لسقوط السلطان نفسه، فتوقف المشروعُ بأكمله. بيدَ أنّ الحجرَ المنحوت حول البوابة كان من أفخر الأنواع وأكثرها جودةً، وضمّ موتيفاتٍ صينيةً كأزهار الأقحوان واللوتس.



107. القاهرة، مجمّع حسن، البوّابة.

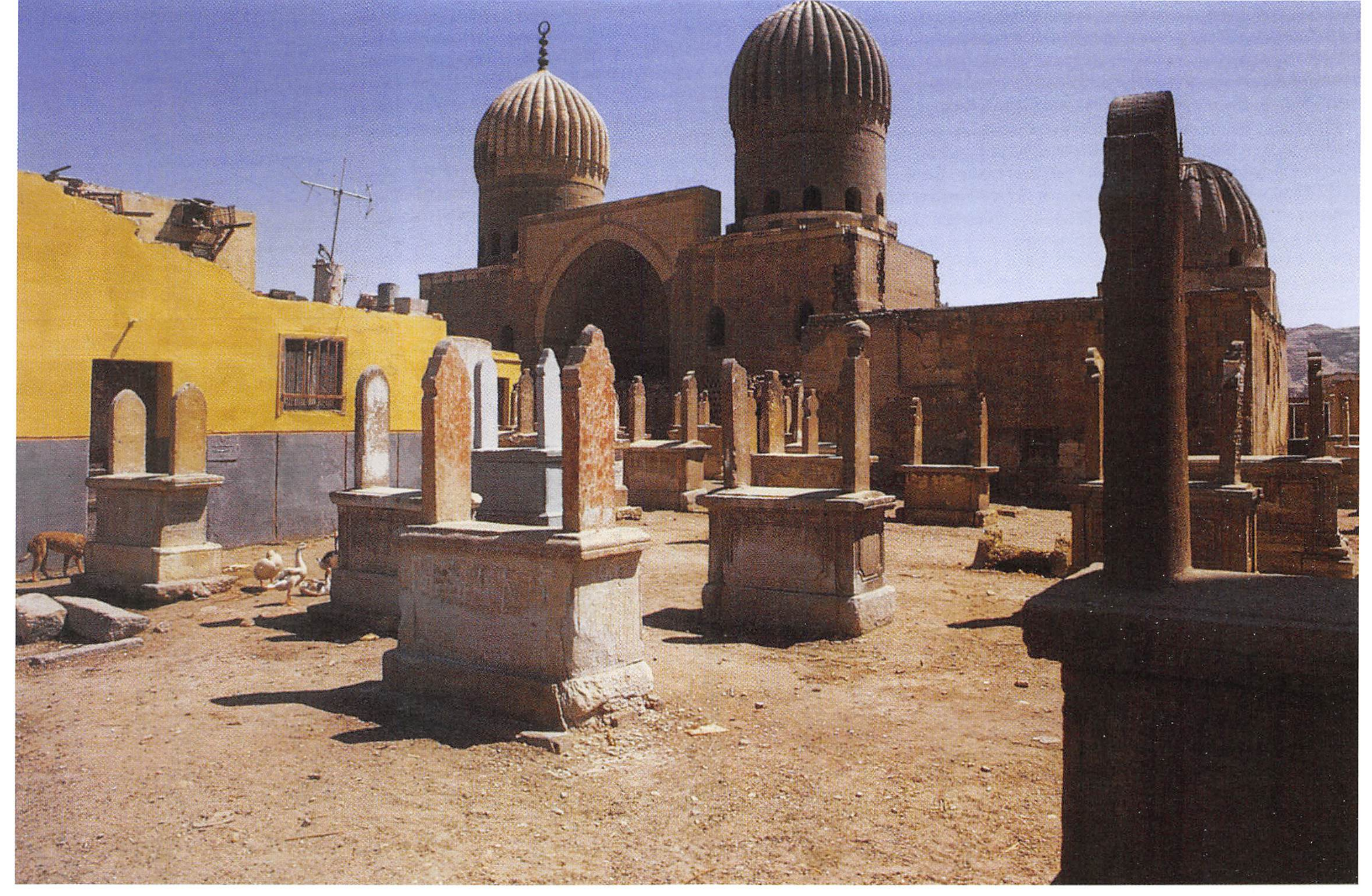
ويُفتحُ بابان برونزيان بديعان على مدخلٍ متعامد الشكل لهُ منبسط دُرج خلفيّ مرتفع قليلاً فضلاً عن قنطرة مقرنصة مُذهلة؛ ومن الجدير بالذكر أنّ هذين البابين نقلهما السلطان مؤيّد إلى مسجدهِ في باب الزويلة غير قانونيّ (الصور 114 و115). ويؤدي المدخل إلى ممرّ ذي انعطافين (double-bent passageway) يُفضي إلى مركز المجمّع حيثُ الفناء الواسع المكسو بالرخام تتمركزُهُ نافورة مُزخرَفة (الصورة 108). وعلى جانب من جوانب الفناء الأربعة يَنهضُ إيوان شاهق، وتؤوي زوايا البناية الأربع الواقعة بين أطرف الإيوانات مدارسَ للمذاهب الشرعية الأربعة، ولكلِ مدرسة فناؤها الخاص تكتنفُهُ أربعةُ أو خمسةُ طوابقَ تحوي غرفاً لإسكان الطلبة. فأعلى الإيوانِ الجنوب-الشرقيّ توجدُ قنطرةٌ اعتقدَ المعاصرون أنّها فاقت في روعتها وحُسنها طاقَ الساسانيين في طيسفون (أو المدائن)، الذي يُعدّ أحد عجائب الدنيا. وبلغَت كلفةُ الخشب وحده المستخدم في بناء المركز لهذا الطاق مئة ألف درهم، أو



108. القاهرة، مجمّع حسن، منظر من الفناء.

ما يساوي تكلفةَ بناء مسجد كامل وقتها. وقد استخدم الإيوان رواقاً للصلاة، بينما كُسيَ المحرابُ والقبلة بألواح الرخام متعدّد الألوان. وعلى يمين المحراب يُلاحظُ المنبر الرخامي الذي ذكرهُ المعاصرون بكبير إعجاب وكثير مدح، ويقابلُهُ طابقٌ علويٌ يتبوؤهُ المرددون لتأمين وصول الصوت إلى المصلين كافة. وحول الإيوان وعند نقطة نهوض القنطرة، وُجدت الزخرفةُ الجصية البديعة مع كتابة نقشية لآيات من القرآن منحوتة بالخط الكوفيّ مقابل أرضية أرابيسك زهرية. ويكتنف المحرابَ بابان يُفضيان إلى الضريح خلف إيوان القبلة؛ فالباب على اليمين كان موجوداً أصلاً ويمتازُ بروعة إتقانه ومهارة إنجازه الأخاذة، فهو مطليٌّ بالبرونز المحفور بالذهب والفضة. أمّا غرفة الضريح، وهي مربّع بسيط، فالأكبر من بين مثيلاتها المقببة في القاهرة، إذ إنّ أبعادَها هي واحد وعشرون متراً من جهة وثلاثون من أعلى الجدران. ويتوسّطُ القبرُ الرخامي المرتفع مركزَ غرفة الضريح كما أنّهُ محاطٌ بواجهة خشبية؛ بيدَ أنّهُ لم يدفن فيها إلّا نجلا السلطان حسن الشابان، كما لم يُعثرْ على جثة السلطان بعد اغتياله. وكسيت الجدران الأربعة بألواح الرخام، وفي أعلاها جُعلت زخرفة خشبية محفورة ومرسومة بآية العرش (السورة 2، الآية 225)، وهي الآية التي تُشيرُ إلى عظمة الله وجلال شأنه. كما ذُهّبت مناطق المثلّث المحدّب (pendentives) ولوّنت بسخاء وكانت مسنداً للقبة الخشبية البصلية الشكل الأصلية، إلّا انّ القبةَ الحاليةَ ليست إلّا بديلاً مُرمّماً. وكانت هذه الغرفةُ المذهلةُ تُضاءُ بمئاتِ المصابيح الزجاجية الرائعة التي صُنعت خصيصاً لها (الصورة 138).

لقد بَرَعَ المهندس العمران في حلّ مشكلة هذا المبنى المتمثّلة في ضرورة تحقيق أقصى منظرٍ حضريّ ممكن والوجهة نحو مكة. فمن الخارج ضوعفت رؤيةُ الضريح من جهة القلعة، وهي مركز السلطة المملوكية، بزيادة بروز ثلاثة أجزاءٍ من المبنى وبتأطيرها بمنارتين، ما أدى بالمنارة الجنوبية إلى استعادة قوامها الأصلي. كما أنّ وضعَ الضريح خلف حَرَم الجامع يعني أن وجهةَ المصلّين نحو الضريح. ويُمثّلُ مجمّعُ السلطان حسن ذروةَ العمران القاهري المبكّر من أشياءَ عدة، بيدَ أنّ حجمَهُ وانعزالَهُ جعلاهُ استثنائياً، كما أنّ التخطيط ذا الإيوانات الأربعة مع قبة خلف إيوان القبلة والبوابة المكتنَفة بمنارتين والبهو المقبّب، كلُّها من ابتكار العمران القاهري. بيدَ أنّ بعضَ الباحثين ينسبون هذه الميّزات إلى عمائرَ معروفة في آسيا المركزية والأناضول، ويبدو ذلك الاحتمال راجحاً على الرغم من أنّ الطُرزَ المقصودة تَخرّبت تماماً كصروح الإلخانيين في شمال-غرب إيرانَ ومنها مجمّع غازان في تبريزَ ومجمّع أُلجيتو في السلطانية (راجع الفصل الثاني). لقد شكّلَ الإلخانيّون القوةَ الرئيسةَ إبّان القرن الرابع عشر ومازالت صروحُهم أمثلةً تُحتذى. ومع انهيار الدولة الإلخانية سنة 1335 تجمدت حركة البناء، ومع تواتر العنف والقلاقل في الشرق الأوسط ناهيكَ عن انتشار وباء الطاعون الذي حصدَ الآلاف من الضحايا، برزت القاهرةُ قبلةَ المهرة الفارّين جالبين معهم تقانات وموتيفات مهمة كالقناطر المقرنصة والنقش الكوفيّ المربع وتقاليد الفنون الصينية التي كانت مفضّلة هناك. وقد كتب ابن خلدون، الذي وصلَ إلى القاهرة سنة 1382، عشرون عاماً بعد وفاة حسن، أنّ المدنَ الكبرى والصروحَ العظمى بناها الملوكُ الأقوياءُ فقط،



109. القاهرة، مجمّع "سلطانية في المقبرة الجنوبية، العقد 1350.

وضربَ مثلاً على ذلك الأهرام وإيوان كسرى (أو قصر طيسفون). فالسلطان حسن الذي كان ضعيفاً وحكمُهُ مهزوزاً، حاولَ تركَ أثر لهُ في صرحٍ ضخمٍ يُخلّدهُ، فكانَ إنجازُهُ العمراني الهائل الذي خلّدَ إخفاقه السياسيّ.

ولو مُكّنَ البنّاؤون القاهريّون من إقامة قبة حجرية فوق الضريح المنشود للسلطان، لكانوا فعلوا، لكن الحجمَ الهائل للمبنى أجبرَهم على استخدام الخشب بدلَ الحجر، بيدَ أنّ الشكلَ البصلي معروفٌ بين العديد من قباب المزاراتِ في القاهرة المنجزة منتصف القرن الرابعَ عشر. فقبة ضريح الأمير سرغاتمش (1356)، على سبيل المثال، كانت مصقولةً على عكس طرز القباب المعاصرة التي كانت مضلّعةً وتنهضُ من طنفٍ تاجيّ مقرنص حول بدَنٍ مرتفع. وأفضل الأمثلة موجودةٌ في مزارٍ مجهول الهوية في مَقبرةٍ جنوبية معروفة بالسلطانية قد يعودُ تاريخها الى العقد 1350. ويتكوّنُ من قبتين بصليتين مضلعتين على بدَنين مرتفعين تكتنفان إيواناً مقنطراً (الصورة 109). وينفتحُ الإيوان، في الأصل، على فناء لم يصمدْ منهُ سوى منارة في إحدى الزوايا. ولكلّ قبة قبةٌ أخرى داخلية سُفلى حجريةٌ مضلّعة مثبّتة بالإسمنت ولبنات الآجر، بينما يُثبّتُ الجسم ككل بنظام إسناد داخلي مخبّأ خلفَ أسطوانة القبة وفوقَ القبةِ الداخلية السفلى. إنّ من المفروض أنّ هذا النظامَ الهندسي يستخدَمُ في بناء القبة من لبنات الآجر، بيدَ أنّها عُملت من حجر الكلس، وهذا يُثبتُ أنّ هذا النظامَ من البناء غريبٌ على مصر بل مستوردٌ من العالم الإيراني التي فيها أقدم النماذج المهمة والشهيرة مثل مبنى كوري مير في سمرقند (الصور 53-53) من القرن الخامس عشر، ومن المؤكّد كانت هناك عمائر أقدم لكنها لم تصمدْ، بينما يمكن إرجاع تاريخ أصل التقاليد الإيرانية في عمارة القباب المزدوجة إلى القرن الحادي عشر. كما أنّ الزخرفة النافرة المنحوتة التي تُزيّن بَدَنَ الضريح الشرقيّ- وهي من الأرابيسك بين الشبابيك والكتابة الكوفية فوقها- ترجمةٌ أخرى لتحوّل الموتيفات الإيرانية الآجرية الى الحجر المنحوت. كما أنّ الاحتقانَ المتزايد في العمران في القاهرة دلّ على أنّ الحصولَ على المواقع المختارة كان شاقا، وأنّ دعمَ مظهر البناية عن بعد، سواءاً بالامتداد نحو السماء أو بالمبالغة في العناصر اللافتة، صارت قضيةً مصيرية، وأفضلُ مثالٍ على الميل إلى الإسراف في علوّ العمائر الصغيرة هو ضريح يونس الدوى دار (1382) قرب القلعة الذي بلَغَ طولُ قبتِهِ واستطالة بدنها حدّ الاعتقاد الخاطىء بأنّها منارة.

الفصل السابع

العمارة في مصرَ وسورية والجزيرة العربية في عصر المماليك الشركس، 1389-1517

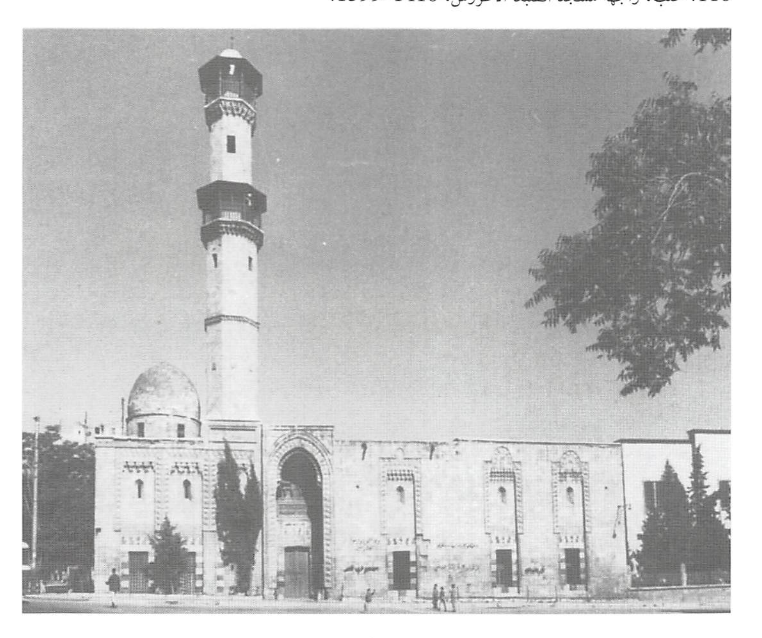
بعدَ وفاة السلطان حسن سنة 1316، لم يبقَ أحد من أولاد الناصر محمد، لذا تمّ تنصيبُ أحدِ أحفاده، وهو المنصور محمد، استمراراً للتقليد القديم بإقامة سلطنات أو إمارات على رأس هرمها نسلُ المماليك كما حصل لقلاوون وأولاده بتدبيرٍ من أمراء المماليك أنفسهم. غيرَ أنّ هذا النظام ما لبثَ أن انهارَ في العقد 1380 بنشوب حربٍ أهلية داخلَ فيلق المماليك الذي جلَبهُ برقوق بن أنس (العهد 99-1382 المتقطّع) إلى الحكم، لذا دشّن برقوق سلالةَ الشركس (أو البرجيين) الذين لم يرتبطوا برابطة الدم بين بعضهم البعض، على العكسِ من سلالة آل قلاوون، إنّما بالعلاقات الشخصية إذ كانت غالبيةُ ورثة عرش برقوق من مماليكه، وهلمّ جراً. وإذا كان تاريخ المماليك الأتراك عنيفاً، فتاريخ الشّركس كانَ أكثر عنفاً واضطراباً. وعلى الرغم من الاقتصاد المتهرئ والطاعون والمجاعة ناهيكَ عن اكتشاف الأوربيين طريقاً تجارياً نحو الهند يتجاهل مصر، شَهدت هذهِ الحقبة نشاطاً عمرانياً منقطعَ النظير إذ وصل عددُ صروحِها إلى مئةٍ وثلاثة وثلاثين صمدت في القاهرةِ وحدَها.

وقد تميّزت العمارةُ الشركسية بعديدِ الإنجازات المرموقة، بعضٌ منها كان في نهايةِ العصر الأول المبكّر، كما أنّهُ شهدَ تناقص المساحة المتاحة، فأصبحَ الإسراف في إعلاء البنيان وفي نموها العموديّ صفةً مميزة، وظلّت الأضرحةُ النوعَ الغالب في العمران الشركسي، ولاسيما بعد التسامح الشرعيّ النسبي في تشييد الأضرحة التي أصبحت مُهمةً ومركزيةً في التخطيط العماري نفسه. وبقيت الحجارةُ مادةً رئيسةً للبناء، وبسبب ندرة الرخام والخشب غدت الحاجةُ إلى ابتداع تقانات تعويضية جديدة ضرورةً مُلحة ولاسيما مع تناقص التجهيزات. كما طغت الزينةُ الخارجية والداخليةُ المُسرفة التي تحفلُ بتأثيرِ تصاميم الفنون الأخرى على العمران، ومن بينِها الحلية البديعة التي غشّت البوابات على نحوِ متسلسل والشبابيك ومناطق الانتقال والقباب، حتى أصبحت علامةً فارقة في الأسلوب العماري الشركسيّ.

لقد نهضت سورية على نحوٍ بطيء بعدَ ماعانتهُ من ويلات منذُ غزوات المغول وانتشار الطاعون وعصيان الولاة وحتى الحرب الأهلية. ومع سقوط صقلية بيد المماليك سنة 1375 وتدمير معامل جنوا على البحر الأسود، بدأت حلب بالانتعاش من جديد حتى غدَت مركزاً تجارياً لقوافل الحرير القادمة من إيران ليبتاعَهُ تجارُ فينيا. لذا باتَتِ الحاجةُ مُلحة لتشييد الأسواق الجديدة والخانات ولاسيما في ضواحي المدينة ذات الكثافة السكانية والواقعة على طريق القوافل، واستلزم هذا الحراك مرافقَ مهمة مثل المساجد الجامعة والمنائر والحمامات والتكيات. فجامع الأطروش (1410-1399)، على سبيل المثال (الصورة 110)، يقعُ على بعد مئتي كيلومتر جنوب-شرقيّ قلعة حلب وشيّدَهُ الأمير آق بوغا الأطروش، وهو مملوك لبرقوق وكان والياً على صفَد وطرابلس وحلب ودمشق على التوالي، وقد خطّطَ ليكونَ هذا الجامعُ مجمّعا لمثواهُ الأخير، إلّا أنّ المنيةَ وافتهُ قبل انجاز البناء، وبعد بضع سنين من وفاته تكفّلَ بإكماله خليفتهُ الدّمرداش، ليكونَ عبارةً عن مساحةٍ مستطيلة بأبعاد 36 x 20 متراً ذي فناءٍ مفتوح مُحاط بصفٍّ واحد من القناطر، باستثناء جهة القبلة التي خلَت من القناطر، بينما جُعل رواقُ الصلاة على بُعدِ بائكتين نحو العمق. وعلى الزاوية الشمالية-الغربية يقعُ كلٌّ من المدخل والمنارة والقبر، ويتميّزُ الجامعُ بطرازهِ الحلبي النموذجيّ لاعتمادهِ تخطيط جامعي زهير غازي قبل قرنين من الزمن وجامع الطنبغا الماريداني (1318)، لكنّ طريقةَ إقامة القبر تستحقُّ وقفةً؛ فبينما اعتادَ مهندسو القاهرة على إقحام العمائر في المناطق ذات الكثافة السكانية العالية ضمن النسيجِ الحضريّ وبالتالي أقلمَة كل ما تبقى من هياكلَ عمرانية من أجل وجهةِ الضريح نحوَ القبلة، استطاعَ المهندسون الحلبيّون تأمينَ أكبر قدرٍ من الموقع المفتوح فضلاً عن قناعتِهم الكاملة بدمج الضريح خلفَ واجهةٍ مترامية الأطراف. فليسَ من شيءٍ يدلُّ على وجودِ الضريح سوَى القبة التي تنهض على نحوٍ لافت خلفَ الواجهة. ومن بينِ المعالم العمارية الحلبية الأخرى هي ثنائية التلوين (أو bichrome أي: أبلق؛ يعني الأسود والأبيض) والحلية المنحوتة بدقةٍ وتفصيل والمنارة المثمّنة، فضلاً عن العقود المتحدة من الأعلى (groined vaults).

ثمّ ما لبثت سورية أن وقعت فريسةً في براثنِ تيمور بعدَ أن أخذَ المماليكُ المتصارعون على السلطة مأخذَهم منها؛ فقد اجتاحَ تيمور حلب وحمص ودمشق في شتاء سنة 01-1400. ولم يكن الغرضُ من حملتِه القصيرةِ هذهِ ضمّ سورية، بل إظهارَ قوتهِ وجبروته. وعلى الرغم من أنّ حلبَ استسلمت من دون مقاومة تُذكر ومن ثمّ غادرَها الغزاة، إلّا أنّ دمشق نُهبت تماماً ومن ثمّ حُرقت عن بكرةِ أبيها لتكونَ مثلاً لمن تسوّلُ لهُ نفسهُ مقاوَمة تيمور أو الوقوف في وجهِه. غادرَ تيمور سورية في الربيع بعدَ أن

110. حلب، واجهة مسجد الطنبغا الأطروش، 1410-1399.



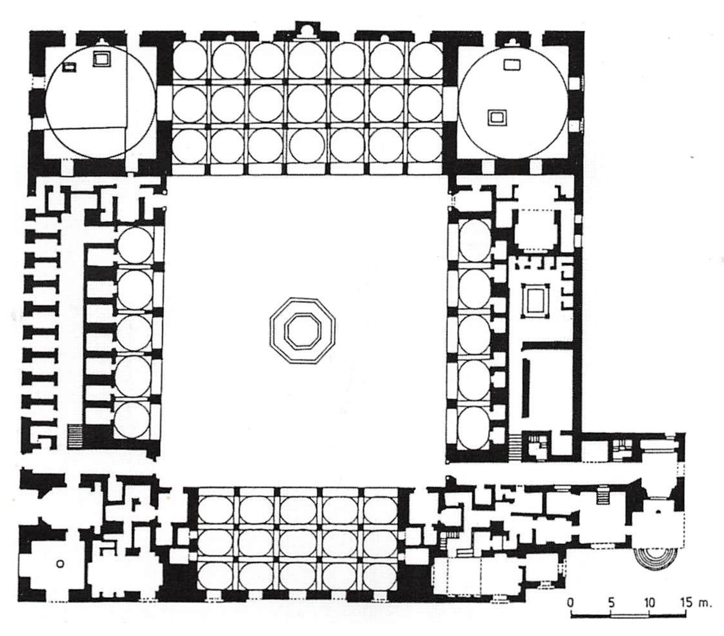


اختطفَ كلَّ الحرفيين والمهرة والفنانين وأرسلَهم الى عاصمته سمرقند. إنّ هذا التهجيرَ الجماعيّ القسريّ كان واحداً من أشدّ الكوارث إيلاماً على تاريخ دمشق وعمائر القرن الخامس عشر على حدّ سواء، وقد اتسمت معظمُ هذه العمائر ببهرجتها المسرفة كمنارة القالي (1470)، كما أنّ العرابين الدمشقيين كانوا مولعين بالمظاهر الأخّاذة كالواجهات المبهرجة الزاخرة بالألوان والنحت والحفر وبالمُقرنَصات المبالغ فيها للتغطية على الهياكل أو العناصر غير المرغوبة.

وبقيت القاهرةُ في منأىً عن الغزوات التيمورية وحاضرةَ المماليك ومركزَ سلطتهم، وقد كانَ السلطان برقوق مُدّعياً إذ إنهُ لم يكن من سلالة الأتراك القبجاق، ولم يبدأ حياتَهُ بخدمة العائلة الملكية العريقة. ولكي يُغطّيَ على موقعه الاجتماعيّ الصعب، تزوّجَ أرملةَ السلطان شعبان، أحد المنحدرين من سلالة قلاوون، ثمّ أوغلَ في تعزيز مركزه ببناء ضريح لعائلته في القصبة بالقاهرة. وكانت بعضُ المواقع متاحةً حينها، كما أنّهُ استحصلَ بطريقةٍ ما على خانٍ تابع لإحدى المؤسسات الخيرية تعتمد في ريعها على مدرسة الناصر محمد المحاذية. وقد وفّرَ الموقع حوالي خمسةً وأربعينَ متراً من الجبهة الأمامية للشارع، ومما ساعدَ على إظهار أكبر قدرٍ ممكن من المجمّع المؤلّف من الجامع والمدرسة والخانقاه هو زيادة بروز الواجهة ثلاثة أمتار نحو الشارع. وكان المخطط كثيرَ الشبه بالمدرسة القريبة التي بناها قلاوون قبل قرنٍ من الزمن (الصورة 96)؛ لكن البنايةَ تمزجُ عناصرَ مطوّرة في مُجمع حسن كالمدخل الواسع والبهو والتخطيط المتعامد وواجهة الفناء، لكنّ موادَ البناء والديكور اختلفت كثيراً عن مثيلاتها المبكرة، كما أنّها تؤسسُ لعمارةٍ قاهرية في النصف الأول من القرن الخامس عشر، فعلى سبيل المثال لمّا كانَ البرونز والخشب والرخام مواد نادرةً أو باهضةَ التكلفة، ابتُدعت تقاناتٌ جديدةٌ للتقنينِ في استخدامها إلّا عندَ الحاجةِ القصوى؛ فالأبواب الداخلية لمجمع برقوق خالية من البرونز تماماً، لكنها مزخرفة بميداليونةٍ برونزية مركزية وأرباع الميداليونات في الزوايا، في تصميم يُذكّرُ بتقانات فنون تزويق المخطوطات المعاصر. وقد صُنعَت أطُرٌ ونقوشٌ وألواحٌ من رقائق الرخام الملوّنة التي كانت تُستبدل من وقت لآخر بالحجارة لعمل فتحات بهيئة شُرف (crenellations) أو حليات أو أقواس. ولعمل السواتر، غالباً ماحلّت "الأعواد" التي صُنعت من قطع الخشب الأسطوانية محلَّ الخشب المخروط، كما في عمل شبابيك الواجهة أو المشربيات. أمّا المحراب (الصورة 111) فقد أطّرَ بأعمدة موشورية زُخرفت وسُطّحت وثُلّمت بحيث تستوعبُ المساحاتُ الضيّقة رقائقَ الرخام المُعدّة للترصيع؛ وقد استخدمت أيضاً الأعمدة الصغيرةُ البطليموسية والفرعونية وأمّ اللاليء والقار ورقائق الزجاج الأزرق في الكوّات للتعويض عن الافتقار إلى فسيفساء العصورِ المبكرة.

ولم يُدفَن أيٌ من أفراد عائلة برقوق في هذه المقبرة سوى إحدى بناته مع أنّه طلبَ في وصيّته أن يُدفنَ في مقبرة القاهرة الشمالية قربَ قبر أبيه الذي كانَ قد دعاهُ الى مصرَ وكان مولعاً بشيوخ التصوّف. وعليه شيّدَ نجلُ برقوق، السلطان فرج (العهد 1399-1412 المتقطع) مجمّعاً ضخماً إبّانَ القرن الرابع عشر في الصحراء إلى الشرق من أسوارِ الدولة الفاطمية ليكون مقبرةً، وقد كان الموقعُ ميداناً لسباق الخيول في العصور المملوكية المبكرة، بيدَ أنّه دُمج في عهد فرج بالنسيج المدَني للقاهرة. وقد شُقّ طريق قوافل الحجيج إلى مكة من هذه المقاطعة. كما أمرَ السلطان ببناء منطقةٍ سكنية واسعة

111. المحراب، مجمّع برقوق، القاهرة، 86-1384.

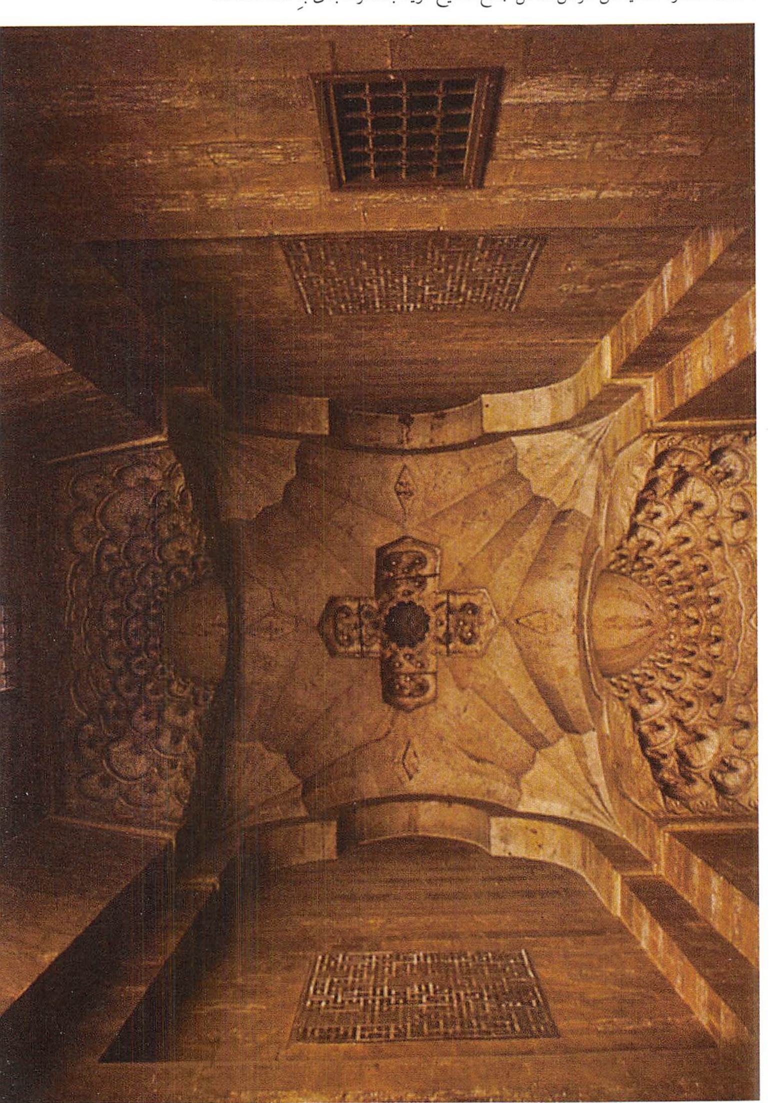


112. مخطط مجمع فرج بن برقوق في المقبرة الشمالية بالقاهرة، 11-1400.

تضمُّ مخابزَ وحمامات وطواحينَ وخاناتٍ ومجمّعاً تسويقيّاً، ولم ينجُ منها سوى الخانقاه. وقد أتاحَ امتدادُ الموقع خارج المنطقة المخصصة تشييدَ عمارة متسقة منعزلة (الصورة 112) كجامع بيبرس (الصورة 93)، ويَبلغُ طولُ الموقع ثلاثةً وسبعين متراً وللواجهةِ الرئيسة على الطرفَ الشمالي-الغربي مدخلان فضلاً عن السبيل والكتّاب ومنارتين تكتنفان الطرفَ الآخر. وتُؤدّي الممراتُ إلى فناء مفتوح وفسيح يكتنفُهُ رواقُ مدخلٍ ذو طوابق أربعة لاستيعاب أكبر عدد ممكن من الطلَبة فضلاً عن أبنيةٍ مُلحقة مخصّصة للخدمات والمرافق الأخرى. وتقعُ الأروقةُ ذات العماد على بعدِ ثلاثِ بائكات نحو العمق على الشمال-الشرقي والجنوب-الشرقي، وخُصّصَ الأخير من بينها للصلاة. ويكتنفُ القبةَ التي تعلو البائكةَ الأمامية للمحراب زوجٌ متطابق من قباب الضريح يبلغُ قطرُ كلٍّ منها أكثر من أربعة عشرَ متراً، لذا فإنّهما الأكبر حجماً من بين القباب الحجرية في القاهرة ومن روائع الهندسة المملوكية؛ أمّا ديكورُها الخارجي فقوامُه مجموعات زُخرُفية أُفقية متعرّجة مُنمّقة على نحو بارع تتقلّصُ حجماً بتناقص حجم مادة الحجر باتجاه الأعلى. وقد حلّ هذا النظامُ محلّ الأضلاع العشوائية في العمائر المبكرة (الصورة 109) حتى غدا الأكثر شعبيةً بين الأنواع الأخرى من عناصر الديكور في القباب القاهرية، كما أنّهُ استوعبَ المسافاتِ الانتقاليةَ، إذ قلّ تأثيرُها إلى حدٍّ كبير بالأسراف في الترتيب الحاذق للزخرفة المحدّبة منها والمقعّرة (الصورة 113). أمّا من الداخل، فقد طُليت القباب بالأحمر والأسود مع زخرفة من الرخام الكاذب الذي حلّ محل الرخام الباهض التكلفة ثقيل الوزن. وتُغشي المُشبّكاتُ المصنوعة من العيدان الخشبية المصممة بشكل حليات هندسية المداخلَ. ويحتوي مبنى الضريح الشمالي على رُفات كل من برقوق وفرج ونجله، أمّا الضريح الذي جُعل على الطرف الجنوبي، فيضمُّ رُفاتَ بنات برقوق ومُربيتهن. ويصلُ صفٌّ من القناطر على الطرف الشمالي ضريحَ أبي برقوق المتواضع، شرف الدين أنس، بالمجمّع.

لَقد عُرفَ عهدُ السلطان فرج بالصراعات المتواصلة بين السلطان وأمرائه فأطيحَ بهِ

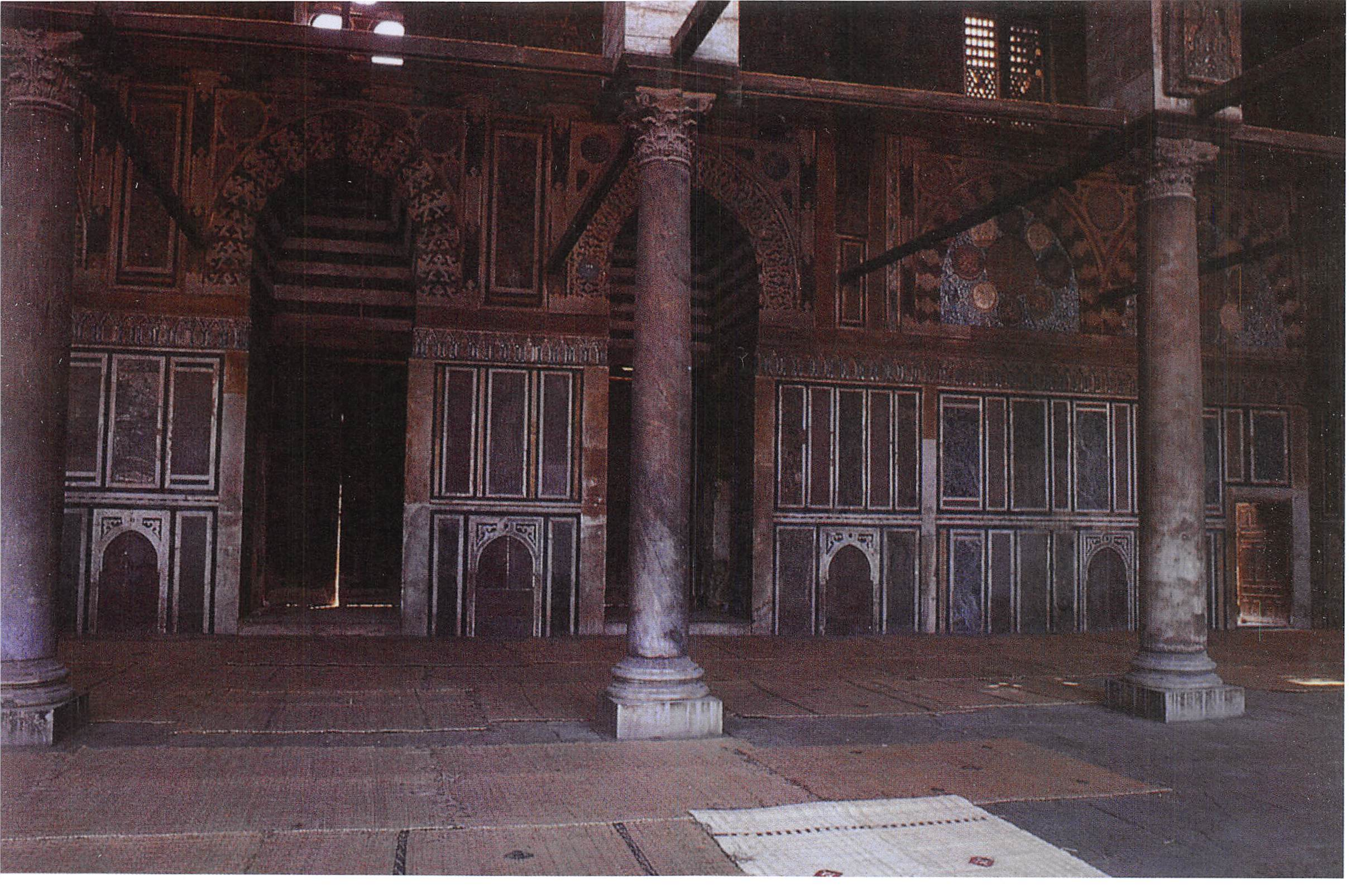
113. فناء مجمع فرج بن برقوق بالقاهرة.



114. القنطرة الملتقية من الرأس لمدخل جامع الشيخ مؤيد بالقاهرة، بُدئ به سنة 1415.

في أيار / مايو عام 1416 وقُتلَ بعد بضعةِ أسابيع، واستبدل بيبرس الأول به خليفة عباسيّاً لم يدمْ حكمُهُ طويلاً في محاولةٍ لإضفاء بعض الهيبة والاعتبار للنظام المملوكي الفتيّ، فانتقلت السلطنة إلى والي دمشق السابق الشيخ المحموديّ الذي لقّبَ نفسَهَ بـ "السلطان المؤيّد" (العهد 21-1412). وقد استكمل سيناريو الاغتصاب هذا بتولي نجله السلطنة، بيدَ أنّهُ أُطيحَ به بعد بضع سنين، وقد تكرّر هذا السيناريو أيضاً طوال عهد الشراكسة. ووفقاً لما ذكرهُ المؤرّخ المقريزي أنّ السلطان المؤيّد سُجنَ في القاهرة حين كان أميراً، فأقسمَ أن يحوّل تلكَ الزنزانةَ إلى مكانٍ للدراسةِ والصلاة. وقد أعانَهُ هذا النذر على الحصول على قطعةٍ ثمينةٍ من عقارات مركزِ المدينة، فضمّت المؤسسةُ الدينيةُ التي بدأها سنة 1415 مسجداً جامعاً وثلاث منارات وضريحين ومدرسةً للمذاهب الأربعة الخاصة بالطلبة الصوفيين، لكنّ السلطان توفيَ قبل أن يكتملَ البنيان.

يقع جامع المؤيّد الذي تبلغُ أبعادُه 85 x 82 متراً على الطرف الجنوبيّ من القَصَبة محاذياً البوابةَ الفاطميةَ، باب الزويلة، التي تسندُ منارتين من ثلاث تابعة للبنايةِ الأصلية. وتفتحُ البوابةُ الرئيسةُ على الطرف الشمالي من البوابةِ الكبرى للقصبة. واكتست البوابةُ بالرخام الأبيض والأسود المتناوبين، وقوامُها تجويفٌ عميق متوّج بقوسٍ مُقرنص ثلاثيّ الفصوص ضمن إطارٍ مستطيل يمتد أعلى الطُّنُف التاجي. والبوابةُ أو ما يعرف بالفارسية "البشطاق" (راجع الفصل الأول) جزءٌ عماريٌّ إيرانيٌّ شائعٌ جداً فلا تكادُ عمارةٌ إيرانيةٌ تخلو منهُ كما أنّ هذا الطراز استخدم أيضاً في مجمع فرج في المقبرة الشمالية. ولعضائدِ الأبواب وأسكفاتها (المصنوعة من الصوّان الوردي) أطرٌ مزخرفةٌ بالمعجونِ الأبيضِ المتضافر مع الأحمر والتركواز. وتُفضي البوّابةُ إلى بهو مستطيل ذي تجويفين على المحور تغشاهما قلنسوتان مقرنصتان ثلاثيتا الفصوص تُشبهُ مثيلاتِها على البوابة نفسِها. وتشغلُ مركزَ البهو قنطرةٌ مطوية تتحد أقواسُها من الأعلى



115. سور القبلة لجامع الشيخ المؤيد بالقاهرة.

(a folded groined vault) بتركيب متعامد مجوّف (a recessed cross) (الصورة 114)؛ ربّما يعودُ أصلُ هذا القوسِ المعقّد إلى العمارةِ العسكريةِ السورية، بيدَ أنّ عناصرَ الديكور فيها تعودُ إلى العمرانِ الديني في القدسِ والقاهرة في القرن الخامس عشر على وجهِ الخصوص. ويُفضي هذا البهو إلى الفناء المحاط أصلاً بأربعة أروقة في ترتيبٍ قريبِ الشبه بمجمع فرج، ولكن لم ينجُ منه سوى رواق الصلاة متعدد الأعمدة ومتجه نحو القبلة. وهناكَ ثمانيةُ أعمدة من الرخام مرتّبة على ثلاثة صفوف تدعمُ السقفَ الخشبي البهيّ الديكور، بيدَ أنّ أجملَ زخرفة أُدْخرت لتزيّنَ سورَ القبلة (الصورة 115)، ويُلحظ أيضاً كسوات الدادو (dado) بصفي المدماك التي جُعلت من الرخام الأبيض والأسود والسماقي (porphyry) يَعلوها إفريز من أزواج الأعمدة الصغيرة المعمولة من الزجاج الأزرق التركوازي. أمّا محيط الشبابيك فمُحلّى بالحجر الإسفيني المعشّق والأرابيسك، بينما تَزيّنت منطقةُ ما حولَ المحرابِ بالطريقةِ نفسِها مع إضافةِ المزيد من التفاصيل البديعة، وعلى يمينها ينهضُ المنبر الذي جُعل من الخشب المرصّع بالعاج، وهو مثالٌ ممتاز على ثراء خراطة الخشب وتنوعها. وفي خُطى مجمع فرج جُعل رواقُ الصلاة بضريحين مقبّبين يكتنفانه، بيدَ أنّ الضريحَ الشمالي فقط كان مقبباً وضمّ قبري السلطان ونجله. ويُلحظ كثرة الشبه بينَ منطقة الانتقال واضحة المعالم ومجموعة الحلية الشارية (chevron pattern) للقبة بمثيلاتها في مجمع فرج، على الرغم من صغر القبة النسبي. وللقبرين ديكورٌ بديع وكتابة كوفية زهرية، وهو عملٌ يشي بإحياء أسلوبٍ مُبكّرٍ من الزخرفة.

لقد أنفقَ السلطان مبالغَ طائلةً على البناء وعلى الوقف، وعلى وفق مصادر معاصرة وصلَ المبلغ إلى مئة ألف دينار. كما ورَد أيضاً أنّ السلطان قامَ بمصادرة ما يحتاج من مواد البناء من عمائرَ أو مؤسساتٍ مبكّرة متى ما دعَتْهُ الحاجة، وعلى الرغم من استيفائه لبعض أوقافها، بقي هذا العمل غيرَ قانونيّ ولاسيما أنّ ذلك لن يغيّرَ المالكين الأصليين لتلك العمائر وتجهيزاتِها، بهذا الأسلوب غير الشرعيّ تمّ رفعُ الثريا والأبواب البرونزية الفخمة من مجمع حسن الذي كان مهجوراً حينها. أمّا الألواح الرخامية الضخمة المتجهة نحو القبلة فقد صُودرت أيضاً من بيوتٍ قديمةٍ في الإسكندرية ومن ثمّ شحنُها خلال النهر، ولم يحدثْ أن سُلبَ الرخامُ في مصرَ منذ عهد الإغريق والرومان أو الجاهلية، ناهيكَ عن ندرة الرخام في عهد برقوق كما أنّ ديكوراً ثميناً وباهضاً مثل هذا لم يكن متاحاً مرةً أُخرى. بالطريقة نفسها نقلت أبراج باب زُويلة لعمل قاعدة المنائر ما أكسبها بهاء ومكانةً لم تكن لتتمتع به لو بقيت في أماكنِها؛ فها هي الأبراجُ شامخةً عن بعد على طولِ منطقة القصَبة وتُحلّقُ فوق الشارع بخمسين متراً. وربما دَعَا بهاؤها وحسنُها محمداً القزّاز إلى توقيع العمل ووضع تاريخ عليه، وهو المثلُ الأوحد الذي حملَ توقيعَ مهندسِه في تاريخ القاهرة في العصورِ الوسطى. لقد امتدّت عملية مصادرة الماضي إلى الموتيفات أيضاً؛ فواجهة الفناء فوق صف العقود مزخرفة بالأقواس المدببة المسدودة التي تتناوبُ مع الزهيرات على طريقة جامع الماريداني (الصورة 105). لقد جَعلَ الوقفُ الثريّ والمكتبةُ الملحقةُ المجمعَ واحداً من المؤسساتِ الأكاديمية البارزة في القرن الخامس عشر. أمّا مناصبُها العلمية فقد شغَلَها جهابذةُ العلم والفقه مثل ابن هاجر

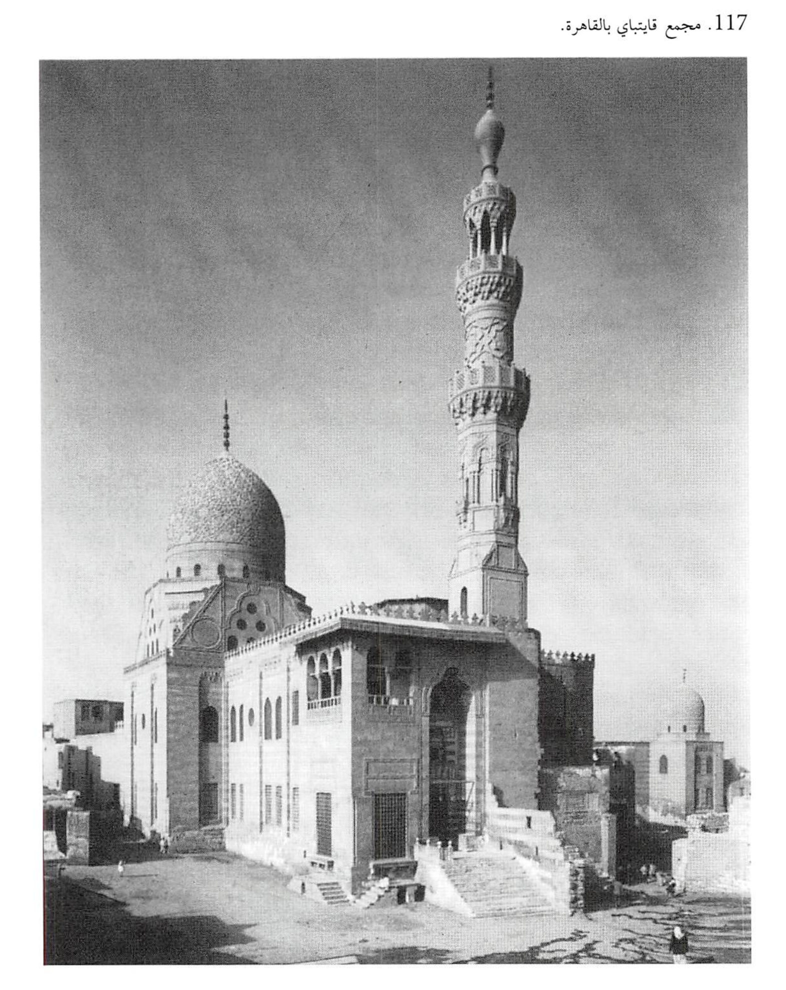
العسقلاني (1449-1327)، خبير تفسير القرآن.
لقد كان القرنُ الخامس عشر في معظمه حقبةَ اضطرابات سياسية ومصاعبَ اقتصادية جمّة، مع ذلك استمرّ السلطانان بارسبيه (العهد 37-1422) واينال (العهد 1453-61) في إنشاء مجاميع صروح الأضرحة الفخمة في المقبرة الشمالية. وفي عهد السلطان الأشرف قايتباي (العصر 96-1468) أعادَ للسلطة نفوذَها بعدَ نجاحه في العمل على استقرار الاقتصاد فبدأ عهدٌ جديدٌ غير مسبوق من إحياء الفنون، فقد كان السلطانُ نفسُه المسؤولَ عن تنفيذ حوالي خمس وستين مشروعاً، بعضُها ضمّ عدةَ عمائر، في كلّ حيّ من أحياء القاهرة، وفي مكةَ والمدينة ودمشقَ والقدس. وتميّزت عمائرُ عهده لا بحجمها بقدرِ تميُّزها بتأنّقها الأخّاذ وتناغم أسلوبها. وقد شهدَت الحقبةُ أيضاً إحياءَ الصناعات الحرفية ولاسيما المشغولات المعدنية والمخطوطات (راجع الفصل الثامن)، التي أضحت نماذجَ طيبةً للفنون والعمارة المملوكية.
إنّ أكبرَ عمارةٍ وأكثرَها سلامةً من بين عمائر قايتباي هي مجمع ضريحه (74-1472) الواقع في المقبرة الشمالية من القاهرة. وتشي البنيةُ العشوائيةُ التخطيط بتركيبها من وحَدات تمّ لصقُها ببعض ويتم الانتقال بينها من خلال الممرات، كما يُلاحظُ وجودُ سلالمَ تُفضي إلى البوابة الشاهقة (التخطيط 116) المتوّجة بجوانبِ قنطرة تلتقي من السطح (groined vault) في بناء حجري ثنائي اللون. وعلى اليسار حيثُ الطابق الأرضي، يوجدُ السبيل مع رواق مُسقف مفتوح (لوجياloggia) مخصص لتدريس القرآن (أو الكُتّاب)؛ وعلى اليمين تنهضُ المنارةُ الممشوقة الأنيقة وارتفاعُها أربعون متراً من قاعدة مربّعة ضمنَ سلسلة من طوابقَ ثلاثة مختلفة التصاميم: مثمّنة وأسطوانية ومفتوحة على التوالي تَفصلُها شُرَفٌ على المُقرنصات التاجية ومتوّجة بقمة زخرفية بصلية الشكل. للدخول خلال البوابة، على المرء المرورُ بمدخلٍ ذي جوانب قنطرة تلتقي من السطح (groined vault) وسَياج مقابل، وهو من تقاليد عمارة مجمع السلطان حسن. وهناك بابٌ على يسار المدخَل يُفضي إلى السبيل، بينما يُفضي الباب الذي جُعل إلى يمين المدخل إلى سلالمَ بالكُتّاب والمنارة وممر منحني ينتهي بالمدرسة والضريح. تتكوّنُ المدرسةُ من فناءٍ مربّع ذي سقف خشبيّ يتوسّطُهُ قنديل (الصورة 118)؛ وهناكَ أيضاً إيوانان سطحيان (shallow iwans) يكتنفان الفناء فضلاً عن رواقين على الطرفين الآخرين، أكبرُهما باتجاه القبلة وهو رواقُ الصلاة. إنّ تسقيف الفناء وتشذيب الإيوانات الجانبية هما من تقاليد العمران المحلي، ولاسيما حُجرة الاستقبال (أو القاعة) في البيوت القاهرية الكبيرة؛ ويمكن تلمُّس تأثير استحداث هذه الحجرة على العمران القاهري الديني في مدرسة الأمير مثقال (86-1384)، الذي يمتازُ أيضاً بوجود فناء مفتوح فيه. كما أنّ إعادة استخدام زخرفة الجزء الداخلي الباذخة والكسوة الأرضية الرخامية والخشب الملوّن والمذهّب والبناء الحجريّ ثنائي التلوين تشي بترف الأسلوب المملوكيّ.
يقعُ على يمين رواق الصلاة الضريح في حجرة مربعة الشكل يَبلغ وسعُها واحداً وثلاثين متراً وارتفاعُها 9.25 أمتار، بينما يبلُغ سمكُ الجدران السفلى أكثر من مترين ويسندُ بروزَ القبة الضخمة ويستوعبها، ويضمُّ الضريحُ قبرَ السلطان وراءَ ساتر خشبيّ أمام المحراب الرخاميّ، ومن الداخل تتكوّنُ منطقةُ الانتقال من جوفات كروية مثلثة (pendentives) ذات تسعة صفوف من المقرنصات السطحية الواقعة بين

118. الجزء الداخليّ من مدرسة مجمع قايتباي بالقاهرة.

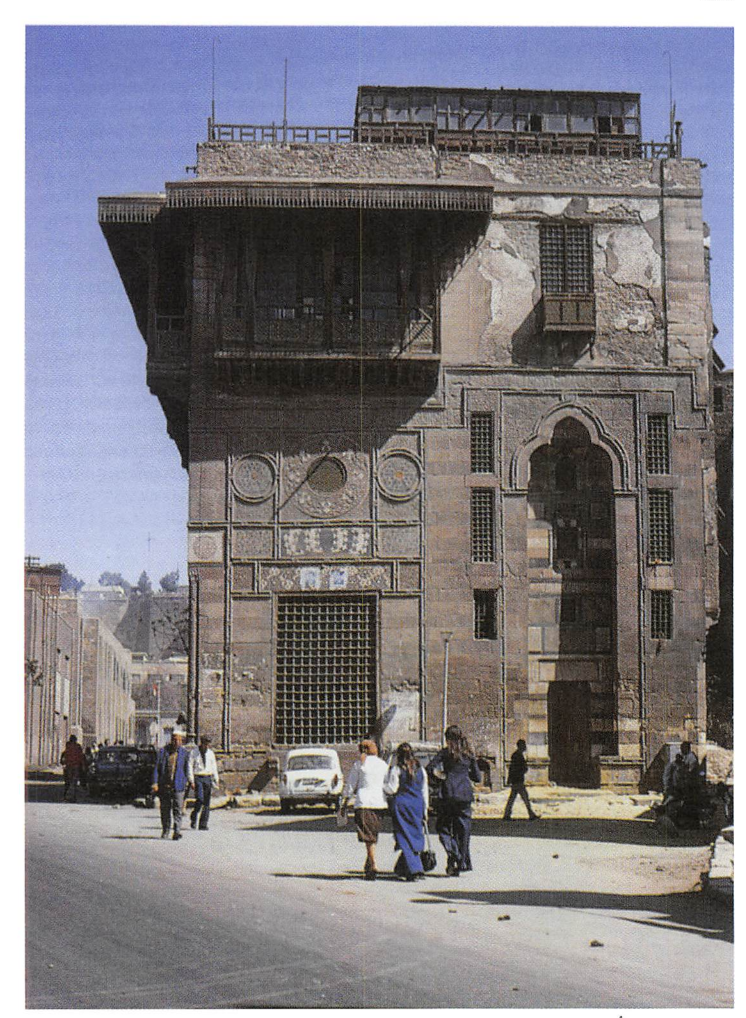
0 10 20 30 40

116. مخطط مجمع قايتباي بالقاهرة (4-1472).

117. مجمع قايتباي بالقاهرة.







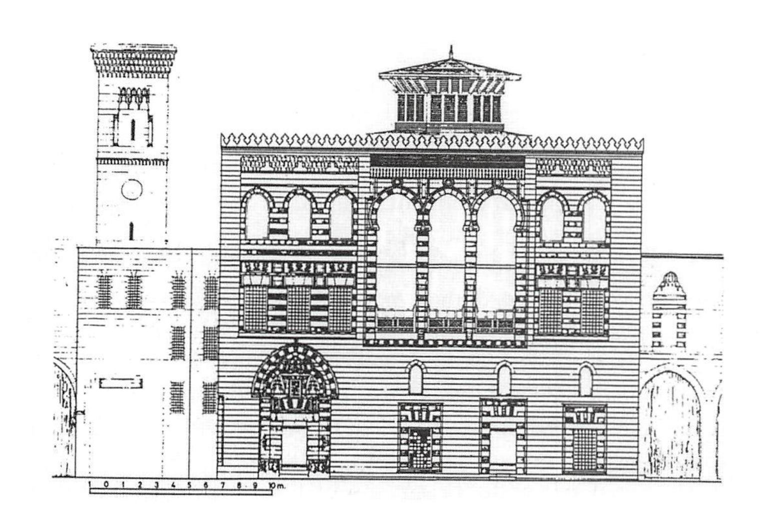
119. السبيل والكُتّاب على شارع صليبا بالقاهرة، 1477.

الشبابيك الثلاثية الضيّقة تعلوها ثلاث عيون. وللقبة بَدَنٌ ضيّق بستة عشر شباكاً كما أنّهُ خالٍ من أي نقشٍ أو زخرفة؛ أمّا الجزء الخارجي للقبة فيعدُّ من روائع النحت الحجري للقباب (الصورة 117) إذ يلحظُ الأرابيسك المعشّق بالزخرفة الهندسية على نحو بديع يتناغمُ مع سطح القبة المتناقص حجماً تدريجياً باتجاه الأعلى. وعلى الرغم من أنّ كلا النظامين نابع من المراكز نفسها، يتعاظم التباين بينهما بالمعالجة السطحية المتباينة: فالزخرفة الهندسية تُركت على ماهي عليه، بينما حُزّزت سطوحُ النباتات الزخرفية المُعرّشة وأوراق الشجر المفلوقة والنباتات ثلاثية الوريقات بالحفر المائل أو المشطوف. وقد استخدمت هذه الأناقة والرهافة العالية في التصميم والتنفيذ نفسهما في عمل القبة الأخرى الواقعة إلى الغرب من المجمع. كما أنّ أصلَ معالجة منطقة الانتقال نابعٌ من تجربة مجمع فرج بن برقوق المجاور، بيدَ أنّ تسلسلَ الحلية المحدّبة والمقعّرة تبدو أكثر دقةً كما أنّ معظمَ السطوح منحوتة. وتحفلُ المساحات المستطيلةُ على كلا الجانبين بدوائرَ منحوتة بخَتم قايتباي المميز.

ووفقاً لأوقافه، فإنّ هذا المبنى الضَخم شكّلَ حلقةَ الوصل بين مجمّع مُسيّج من المباني وباقي عمائرهِ التي تشملُ الضريح والمدرسة والتكية وقاعة الاستقبال وحوض الماء والبوابة الفخمة والمجمع السكني وجلُّها كانت تَعتاشُ على العوائد الآتية من الخان الحضري ومن منزلٍ آخر في مكانٍ ما في القاهرة، وتبلغُ مساحتُهُ مئتين وخمسين متراً من الجنوب إلى الشمال، ومن أطلال البوابة إلى المجمع السكني الذي تلحقُ به دكاكين واقعة على مستوى الشارع فضلاً عن الشقق العليا ذات السلالم المشتركة.

إنّ من أهم المباني الأخرى لقايتباي في القاهرة هي السبيل والكُتّاب اللذان شُيّدا على الصليبة، وهي الشارع الذي يمتد إلى غرب الميدان تحت القلعة (الصورة 119). ويمثّلُ أنموذجاً ريادياً من عمائر السبيل والكتاب القائمتين بذاتهما في القاهرة، إذ جرتِ العادةُ على إلحاقهما بالمؤسسة الدينية أو التجارية. وقد غدا هذا الطراز مفضّلاً لدى العرابين ذوي التمويل المحدود، ولاسيما في العهد العثماني حينَ شُيّد منها المئات (الصورة 316). ولمبنى قايتباي بيتُ السبيل (النافورة) على الزاوية الشمالية-الغربية، أمّا البوابةُ الرئيسة فتقعُ مقابل مربّع مستطيل صغير أو ميدان. وعلى الرغم من ترميم الطابق العلويّ وتحوير الجزء الدّاخلي ليكون مركزاً للتدريس، بقي الجزء الخارجيّ محافظاً على بعضٍ من تفاصيله العمارية المُتقنة الصامدة من الحقبة المتأخرة للعمران المملوكي، وعلى الرغم من أنّ الألوانَ المتعدّدة الفريدة طُمست بالسخام المتراكم خلال الزمن مازالَ التأثير أخّاذاً، وتقسمُ حلية مسطحة مزدوجة عليا تتقاطعُ مع عقد دائرية الجزءَ الخارجيّ إلى ألواح ذات أشكال متنوّعة. كما تُغشّي مجموعةٌ كتابيةٌ قمةَ البوّابة والنافورة، وتقعُ البوّابةُ الشاهقةُ الضيقة ذات القلنسوة الثلاثية الفصوص الفريدة من نوعها تحت هذه الكتابة، وتُغشّى بحجرٍ أسود وأحمر وأبيض ومرقّط بشرائط. وتحوي منطقة عروة العقد (السبندرل) شعارَ قايتباي الكتابيّ (أو ختمَهُ) الذي جُعل ضمن أرضيةٍ من الأرابيسك في حليةٍ نافرة. وربما يُوجد أجمل ديكور في الألواح التسعة فوق مشبّك النافورة المُرتّبة في ثلاثة صفوف كلٌّ منها يحوي ثلاثةَ ألواح. أمّا أسكفةُ الباب فمزخرفة بأشكالٍ نباتية ثلاثيّة الأوراق محفورة بالأبيض والأسود وتكتنفُها حُلى أرابيسك نافرة مشطوفة وسطحية. ولعقد التفريغ (relieving arch) حجرٌ إسفيني مُعشّق ذو لونين أبيض وأسود تكتنفُه ضفائر هندسية محفورة بالمعجون الأزرق والأبيض والحجر الأحمر. أمّا الفتحة عينية الشكل فمحفورة بالأرابيسك الذي ازدان بعديد الألوان ، بيدَ أنّ الأبيضَ كلُّ مابقي منها. وتكتنف اللوحَ الأوسطَ ميداليوناتٌ محفورة بالمعجون الأزرق والأبيض في ضفيرةٍ هندسية متكوّنة من شكلِ مسدسٍ أحمر؛ أمّا الجزء الخارجي فقد زُخرف بإسراف لتحقيق أقصى مايكن من المظهر البهي على الطريق القاهريّ المهم، وهي من ميزات العمران المملوكي المتأخّر. وتُذكّر زَخرفةُ البوّابة ذات الأقسام المتعدّدة بفن تزويق المخطوطات المعاصر (الصورة 143) وتدلُّ على أنّ في مصر المملوكية في عصورِها المتأخرة كما في العالم الإيراني المعاصر، كان هناك تبادل نشط وحر بين الفنون على اختلافِ أنواعها؛ ومما لاشكّ فيه أنّ هذه التصاميم نُفّذت على ورقٍ في البداية، فأصبحت متاحة ورخيصة، ومن ثمّ حُفرت على الحجر والمعدن ورُسمت ودُوّنت بالحبر.

لقد توسّعت عمارةُ قايتباي في المدن المقدّسة في مكةَ والمدينة؛ فبعد أن دُمّرَ مسجدُ الرسول بالحريق سنة 1418 أمَر قايتباي بإعادة بنائه، وهناكَ وصفٌ وافٍ لعمليةِ الترميم والمواد الأولية المستخدمة في أكثر من مصدرٍ لمؤرّخين معاصرين. وقد تعدّت دوافعُ قايتباي ونشاطاتُهُ في مكةَ إلى أبعد من التقوى والورع، ففي الوقت الذي تنامت فيه قوى جديدة إلى الشمال من حدود أقاليم المماليك من التركمان والعثمانيين، أصبحت السيادةُ على الديارِ المقدّسةِ رمزاً مهماً للقوة في أصقاع العالم الإسلامي ولاسيما في منطقة شرق حوض البحر الأبيض المتوسط. أضف إلى ذلك القدس وهيَ المدينة المقدّسة الثالثة عند المسلمين، كانت مهمةً أيضاً لقايتباي، وتتمتعُ بمكانتها الخاصة ليس



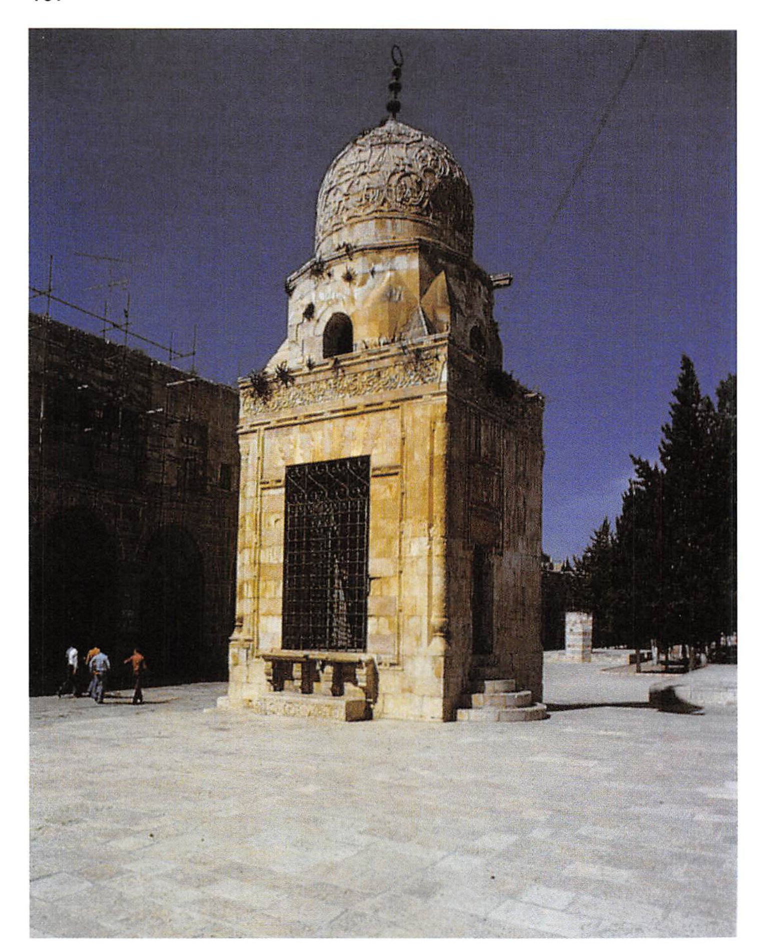
120. مخطط ترميم واجهة المدرسة الأشرفية في القدس، 84-1480.

للمسلمين فحسب، إنّما كانت المدينة التي استُرجعت إلى حاضرةِ المسلمين من الإفرنج. وبين العامين 1480و1482 أمر قايتباي بإنشاء مدرسة كبيرة عُرفت بالأشرفية مقابل قبة الصخرة. بيدَ أنّ الموقعَ نفسَه كان مدرسةً مبكرة بدأها السلطان المملوكي خُوش قَدَم سنة 1465، ولكن عندما زارَها قايتباي نسَبَ بأنّها غير لائقة وينبغي استبدالُها بأخرى. ولم ينجُ منها سوى أجزاء من الطوابق السفلى، وقد ساعد ما توفر من وثائق جمة عنها فضلاً عن الأطلال الباقية على إمكانية تصوّر البناية الأصلية (الصورة 120).

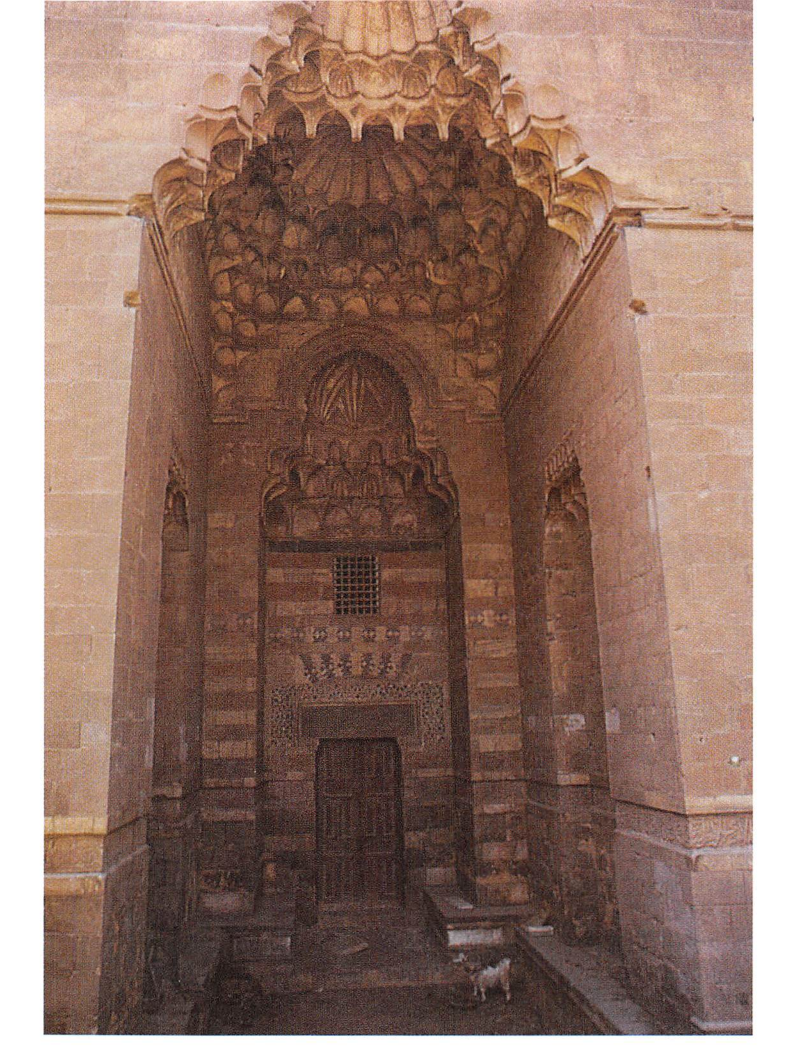
ومن أهم ماييز هذه البناية واجهتُها التي تَبلغُ مساحتُها خمسة وعشرين متراً عرضاً وتبرزُ من أمام صفٍّ من القناطر التي تُشكّلُ الحد الغربيّ من الحرَم. إنّ هذا التجاوز يقعُ بلاشك ضِمن التفرّد السلطوي الملكي كما أنّها المؤسسة الملكية الوحيدة من حقبة الشراكسة في القدس، وتُذكّرُ باغتصاب برقوق للشارع وضمّه إلى مجمّعه في القاهرة؛ إذ توجّبَ على العرابين الأقل ثراءً ومركزاً أن يتنافسوا للحصولِ على مواقعَ قريبة من الحرم قدر الإمكان، أو في الأقل ضمن الطرق المفضية إليه. وللبنايةِ مدخلٌ تكتنفُهُ شرفتان على يمين الطابق الأرضي وهو جزءٌ من قاعة الاجتماعات المستطيلة الشكل التي تتحد بثلاثِ بائكاتٍ من رواق المدخل الغربي. أمّا البائكة إلى اليسار فتضمُّ شرفةً على شكلِ مدخلٍ متعدّدة الأجزاء ذي ممرٍ يُفضي إلى مدخلٍ آخر بسلالمَ تؤدّي إلى الطوابق العليا حيثُ المدرسة التي تضمُّ رواقاً مستطيلاً كثيرةً الشبه بمثيلتها في مؤسسة قايتباي بالقاهرة، عدا الإيوان الشرقيّ الذي يحتوي على رواق مدخل (لوجيا) بمساحة ثلاث بائكات ويُتيح منظراً متواصلاً من قبة الصخرة. وهناك حُجُراتٌ أيضاً مصطفّة حول فناء مفتوح مقام فوقَ مدرسة البلدية المحاذية.

ويذكرُ المؤرّخُ مُجير الدين أنّ المدرسةَ المبكّرة المشيّدة على هذا الموقع لم ترقَ إلى آمال قايتباي كونها "أُقيمت على طراز مدارس القدس التي لاتفي بالطموح"؛ لذا أمر بإرسال فريق من نحّاتي الحجر والبنّائين من القاهرة للعمل في تشييد المدرسة الجديدة على طراز عمائر قايتباي السابقة في القاهرة، فأظهرَ التصميمُ عناصر هذه الطرُز ومعالمها ومنها القناطر المطوية ذات الأضلاع التي تلتقي من الأعلى (the fol-ed groined vaults) والحلية المزدوجة النافرة (raised double fi-lets) ذات العقد الدائرية، والأرابيسك المحفور بالألوان الأبيض والأسود والأحمر والأزرق، فضلاً عن الأحجار الإسفينية المُعشّقة (joggled voussoirs). وكونها حاضرة المماليك وأهمّ مدينة لهم، أضحت القاهرةُ قبلةَ الفنانين الوافدين من العواصم الأقاليمية ما حدا بالأسلوب المملوكي المدني والعمراني إلى استيعاب الأفضل من بين الأساليب المتنافسة. إنّ هذهِ البناية نوعٌ نادرٌ من العمارة أمر بإنشائها السلطان خارج محيط القاهرة، إذ درجَ التقليد القائم على تشييد البنايات في مراكز المدن برعايةِ هرم السلطة أو من حولهُ، إلّا في هذهِ المباني الخارجية التي عادةً ما كانت برعاية المتقاعدين أو المُبعدين عن السلطة إلى الإقامة الجبرية بعيداً عن المدن.

وبعد مرورِ ثلاثةِ أشهرٍ على إتمام بناء المدرسة تمّ إنشاء بيت السبيل (النافورة) إلى شمال-شرقيّ المدرسة. وكان قايتباي قد أوعزَ بتنفيذ عمليات ترميم واسعة في عمائر السبيل في مكةَ والمدينةَ والقدس للتأكيد على سيادته على الأماكن المقدّسة ماضياً على خُطى الناصر محمد إبّان القرن الرابع عشر. وبلغَ ارتفاعُ هذا المبنى الأخّاذ 13.28 متراً (الصورة 121) وأُقيمَ على قاعدة مربّعة تقريباً (أبعادُها 4.60 x 4.80 أمتار) تدعمُ منطقةً انتقاليةً مُدرّجة وبَدَناً قصيراً وقبةً مُدبّبة. وبينما بدا نحتُ الأرابيسك على القبة مصرياً من حيث الأسلوب، لكنهُ ليس كذلك من حيث التنفيذ بسبب غموضه وافتقارِه إلى الرهافة. وبمقارنتهِ بالقبة التي تعلو ضريحَ قايتباي، يُلحظُ الافتقارُ إلى



121. نافورة قايتباي في الحرم الشريف بالقدس، 1482.



122. بوابة قصر ياشبيك في القرنين الرابع عشر والخامس عشر بالقاهرة.

الانسجام بين سطح القبة وشكل الزخرفة، كما يُلحظُ انعدام التناغم بين مفاصل الحجر الصاعدة وبين المحاور العمودية للزخرفة. ومن التدقيق في التاريخ وكونها قاهرية استُدلّ على أنّ النافورةَ بدأها الفريق نفسه من الحرفيين الذي نفّذَ مثيلاتها في المدرسةِ القريبة مؤخّراً. وبما أنّ المدرسةَ لم تضمّ قبراً أو قبةً، لم تكنْ هناكَ حاجةٌ لاستقدام متخصص قاهريّ، وبهذا فالقبة فوق النافورة لم تكنْ أكثر من عملٍ غير محترف لمهمّة تخصصية فائقة.

يُشكّل العمران الديني النسبةَ الأكبر من بين البنايات المملوكية التي سلمت من عاديات الزمن، بيدَ أنّ فكرةَ العمارة المحلية يمكن أن تُستشفّ من العمائر الباقية وممّا وصلَ من وصفِها ومن الأوقاف التي خُصّصت لها. وبينما لم يسلمْ أيٌّ من القصور المَلَكية، بقيت بعضُ مساكن الأمراء من القرن الرابع عشر المتأخّر شامخةً. وقوام أغلب هذه العمائر مبانٍ متعدّدة الطوابق إذ إنّها كثيراً ما دُمجت ووُسّعت كلما تبدّلَ نُزَلاؤها. وغالباً ماكانت لهذهِ المباني دكاكين تمتد على طول الشارع فضلاً عن الإسطبلات ومرافق خدمية أخرى على الطابق الأرضي بينما جُعلت مناطق الاستقبال على ارتفاع تعلوه المناطق المخصصة للسكن التي كانت تُفصَل بسواتر مشربية من أجل الخصوصية والضوء والتهوية؛ ومن بينِ أفضل ماسلمَ قصر "ياشبيك من مهدي" (المتوفى 1482) الواقع إلى الغرب من مجمع حسن، وجعل هذا القصرُ أميراً يليقُ بقوصون، ساقي الملك الناصر محمد وصهره. بيدَ أنّه انتقل في آخر المطاف في عهدة ياشبيك، الأمير القويّ الذي عملَ أيضا السكرتير الأول، والوريث، والقائد العام في عهد صديقهِ الحميم قايتباي. (ولم يسبقْهُ مملوكٌ في شغلِ مناصب متعددة في الوقت نفسه). هاهي البوابة الفخمةُ للقصر تُفتَحُ على الطرف الشمالي-الشرقي (الصورة 122) لم تسبقْها في فخامتها إلّا مثيلتُها في مسجد حسن (الصورة 107)، إذ يُلحظُ وجود مدخل عميق متوّج بقلنسوة مقرنصة فريدة من نوعها تسندُ قبةً ذات تقعّر (قبة ذات غدرونة gadrooned dome) أضافَها ياشبيك إلى مدخل قصر قوصون البديع. وكان للمدخل الأولي بوابةٌ ممشوقة بُنيت من الحجر الأبلق ومتوجة بقلنسوةٍ مقرنصة تُفضي إلى مربّع مقبب مربّع ذي خوذة مقرنصة جُعلت على المحور. أمّا الأروقة المقنطرة الضخمة على الطابقِ الأرضي فقد استخدمت كإسطبلات ومخازنَ، وجُعلت ساندة لرواق الاستقبال الباذخ فوقها؛ التي صُمّمت على وفق نموذجٍ فناء فسيح مُسقّف يَبلغُ طول أحد أضلاعه اثني عشر متراً تقريباً ولها إيوانات واسعة على المحور الطولي (longitudinal axis) وتجاويف على المحور المستعرض (transverse axis). وعلى الرغم من حالته المتخرّبة تكمنُ أهميةُ هذا المجمع السكني في نوعية قوس حدوة الفرس المدبب وحجمها الذي جُعل من الحجر الأبلق الذي وضّحَ معظمَ خطوطه. وعلى المرء تصورُ الأرضية الرخامية البديعة والسقف الخشبي المذهّب والملوّن والمحفور ناهيكَ عن النافورة المركزية (السبيل) والشبابيك الزجاجية الملوّنة والمُشبّكات المعمولة من الخشب المخروط، التي كانت تُزيّنُ الجزءَ الداخلي في وقتٍ ما.

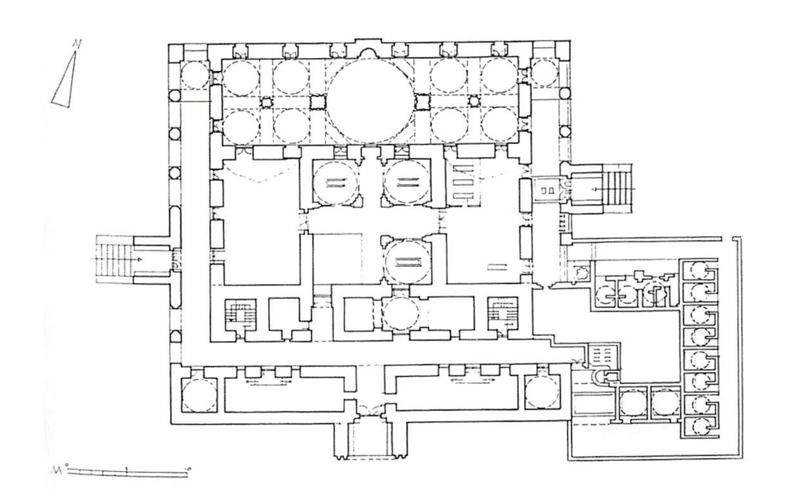
لقد كان معظمُ سكان القاهرة من الطبقة الوسطى ويعيشون في مجمعات سكنية متواضعة ومتعددة الوحدات تُستأجر شهرياً مُقامة فوق مؤسسات تجارية كالخانات والدكاكين. على العموم كانت معظم الشقق مزدوجة، للطابق الأرضي منها مرافق مشتركة وكوة جرة ماء وقاعة استقبال، بينما ضمّ الطابقُ العلويّ غرف النوم. وغالباً ما يُلحظ غيابُ المطبخ إذ اعتاد الناس على اقتناء الأكل من السوق. ومن أشهر هذهِ العمائر مجمع السلطان قنصوه الغوري وخانهُ (العهد 17-1501) الواقع قرب الأزهر، أمّا ريعُ المبنى فكانَ يُنفقُ على مجمع ضريحه (4-1503) الذي كان في طور الإنشاء وضمّ بنايتين على كلا طرفي المنطقة المجاورة للقَصَبة. وهناك مدخلٌ ضخم على جهة الشمال يُفضي إلى فناءٍ مستطيل (الصورة 123) مع طابقين من غرف لخزن البضائع وراء صفٍّ من العقود. ويوجدُ أيضاً مدخلٌ آخر من جهة الشارع يُفضي إلى طابقين ثلاثيي الشقق. وفي القاهرة ودمشقَ وحلب مجاميع سكنية مشابهة، وعلى العموم فإنّ المجمعاتِ السكنيةَ القاهرية كانت شاهقةً بالنسبةِ إلى المنطقة المحيطة كما أنّ لواجهات الشوارع شبابيك في الطوابق العليا، وقد أُقيمت هذه الخانات المدنية على وفق متطلبات التجارة وجنسية النُّزلاء.

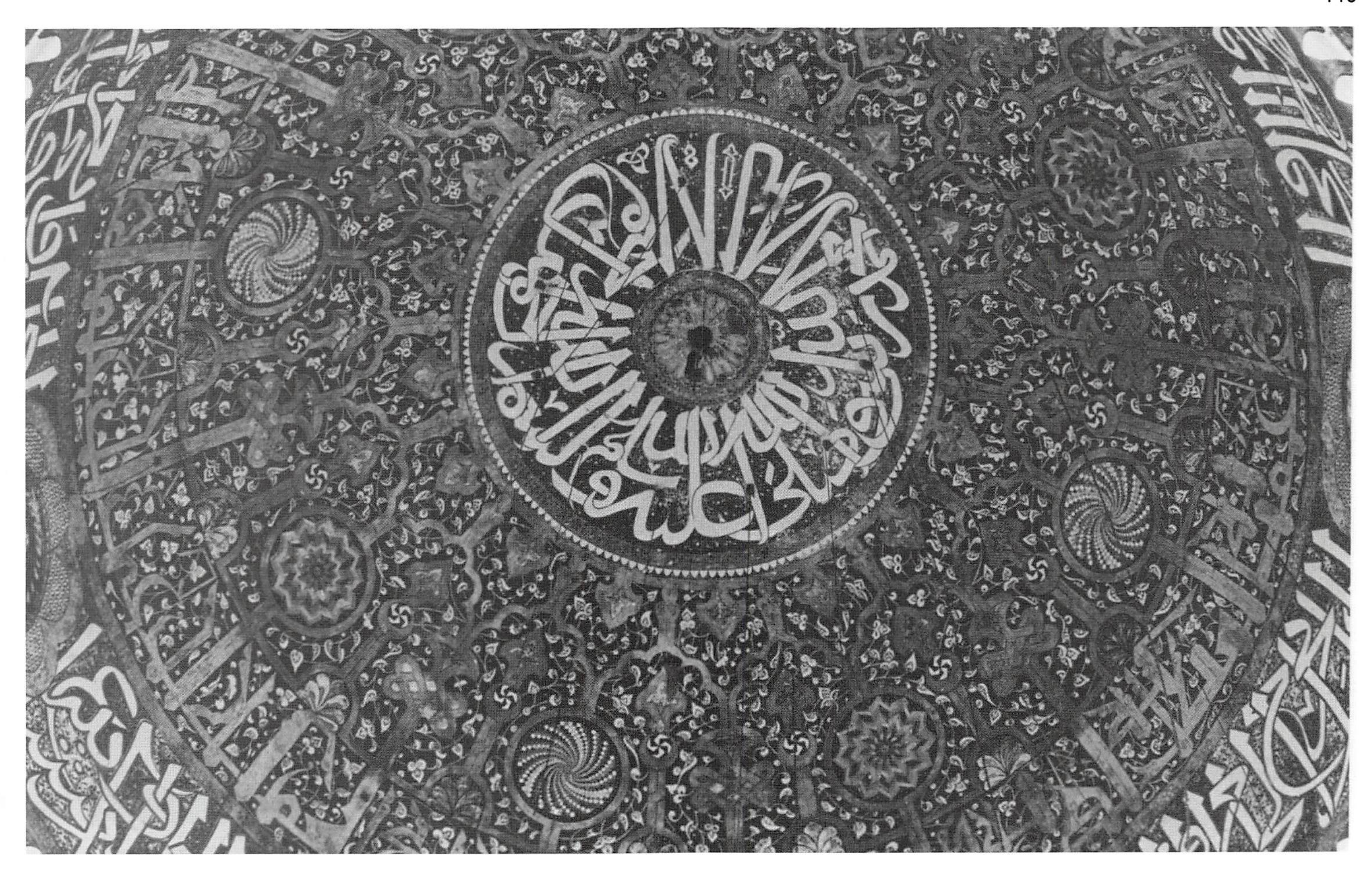
وبينما كانت مصر وسورية والحجاز تحت حكم المماليك المباشر، كانت السلالةُ الرسوليةُ تحكمُ معظمَ أرجاء اليمن (العهد 1454-1229)، وهي منحدرة من السفير (أو الرسول) الذي أوفدهُ الخليفة العبّاسي إبّان القرن الثاني عشر؛ أمّا أثرُ العلاقات الطيّبة بين مصرَ المماليك وبين الرسوليين فواضحةٌ بجلاء في العمارةِ كما في الفنونِ الأخرى (انظر الفصل الثامن). وقد رعى السلاطين وعوائلهم وكبار رجالات الدولة والعلماء والمتصوّفة بناءَ المساجد والمدارس وبيوت السبيل والخانقاوات والقصور والسرادقات في تعز، عاصمة الدولة الرسولية وحاضرة البلاط الأولى، فضلاً عن مدن زبيد وحيس وجبلة وإبّ، وغيرها. ولم يسلمْ من عمائر الحقبة الرسولية سوى ثلاث جُلّها مدارس، على الرغم من أنّ مجمعَ المظفرية (95-1249) فقدَ قاعاتِه الدراسيةَ

123. فناء مجمع الغوري بالقاهرة، 5-1504.

ولم يبقَ منه غيرُ الجامع . أمّا المُعتبية (1392)، التي أسستها زوجةُ السلطان وأمُّ أولادهِ السلاطين فمازالت تحتفظُ بديكورها الملوّن البديع من الداخل؛ بيدَ أنّ أكبرَ عمارةٍ وأكثرَها رهافةً كانت المَشرفية (1401-1397)، وهي مُقامةٌ على مساحة مستطيلة (أبعادُها 34.4 x 33.7 متراً) ولها بواباتٌ بارزة على الجهات الثلاث من الميدان تُفضي إلى رواق المدخل (لوجيا) المفتوح على السماء، ويَنقسمُ المربع الداخلي، الذي تبلغُ مساحتُهُ سبعةً وعشرينَ متراً، إلى ثلاث مناطقَ، الجنوبيةُ من بينها تضمُّ منارتين ذواتي طوابق متعددة تكتنفان مدخلاً مقبباً وقاعات دراسية، وفي المركز جُعل الفناء (أبعادهُ 10 11 x متراً) حيث يكتنفانه رواقان مستطيلان مقنطران، أحدُهما حجرةٌ للضريح، وثلاثةُ أضرحة مغطاة بقبابٍ مفصصة أُضيفت إلى الفناء نفسه. وإلى الشمال يقعُ رواق الصلاة المُصمّم على وفق طراز المساجد الرسوليّة، ويتكونُ من بائكةٍ مقببة واسعة يكتنفها زوجان من الوحدات المقببة الصغيرة. أمّا سور القبلة من الخارج فمتجه نحو المدينة ومزدانٌ بصفوف من عقود مسدودة (أو كاذبة) وقمم أنيقة، أمّا داخلُ السور فمعظمُهُ مزخرف ببذخ بالجصّ الملون والمنحوت؛ وتُثبّتُ القُبةَ الكبيرة فوق رواق الصلاة (الصورة 125) حنايا ركنية مُقرنَصة ومنطقة الجوانب الستة عشر حيثُ تتناوبُ الكوّات المحارية مع شبابيكَ ثمانية. وتبدو الزخرفةُ الباذخةُ على سطح التجويف القبوي للقبة بارعةً بإفريز زاخر بالخط العربي باللونين الأبيض والذهبي جُعلت حول القاعدة، وزُهيراتٍ من الخط بيضاء في المركز. وتُوصَلُ منطقتا الخط هذه ببعضها بأرابيسك زهرية ملونة بالأزرق الغامق والذهبي والبني والأبيض. كما زُخرفت حجراتُ الضريح بالجصّ الملوّن والمنحوت بإتقان فضلاً عن سواتر الضريح المزخرفة

124. مخطط مسجد الأشرفية بتعز، 1401-1397.





125. الجزء الداخليّ للقبة الرئيسة لمسجد الأشرفية بتعز.

بالخشب المخروط.

باختصار، تمثّلُ العمارةُ المملوكيةُ آخرَ مراحل ازدهار الإرث العمراني الذي شهدته المنطقةُ العربيةُ شرق البحر الأبيض المتوسّط منذُ أواخر القرن العاشر، وعلى الرغم من كون هذا الإرث رائعاً ومتنوّعاً، لم يكن تأثيرُهُ في مثيلهِ في القرون القادمة إلاّ محدوداً، فعلى العكس من العمارةِ التيموريةِ والأساليب العثمانية المبكّرة التي وضعت الحجرَ الأساس لأساليبَ فنيةٍ بعد العام 1500، لم تتركِ العمارةُ المملوكيةُ أثراً يُذكر خارج القاهرة إذ تميّزت أشكالُها التقليدية بالتكرارِ بالمقارنةِ مع مثيلاتها العثمانية الفتية (راجع الفصل 17). وعندما أُعيدَ اكتشافُ روائع العمران المملوكي في القرن التاسع عشر، عندها فقط غدَا معيناً جديداً لاينضب للأسلوب الشرقي المتنامي الذي قَبِلَ به العثمانيّون أنفسُهم ولاسيما في عاصمتِهم على وجهِ الخصوص (الصورة 399).

الفصل الثامن

الفنون في مصرَ وسورية في عهد المماليك

لقد كانت العمارة الفنّ البارز في حقبة المماليك؛ ورعايتُهم له شجّعت الكثير من الفنون الأخرى التي وفّرت المستلزماتِ والأثاث لمؤسساتهم العمارية الخيرية كالمصابيح الزجاجية والشمعدانات النحاسية ومخطوطات المصحف والمنابر المصنوعة من الخشب، ولم تلقَ المخطوطات، عدا القرآنية منها، اهتماماً من لدُن المماليك وبلاطهم كما لَقيتهُ الكتب المترفة في العالم الإيرانيّ اللهم إلّا كُتيّبات الفروسية، ولم تكن المخطوطات المصوّرة أوفرَ حظاً وذلكَ بسبب الحاجز اللغوي ناهيكَ عن أنّ المماليكَ لم ينشؤوا في بيئةٍ عربية أو كانوا على اطلاع مباشر بالثقافة العربية، بل لم يكن هناك المثل الذي يُحتذى من بين الطبقة الحاكمة، فلَم تحظَ تجارةُ الكتب المصوّرة بالاهتمام، على الرغم من رعاية عدد كبير من مراجع التاريخ التي خلَت تماماً من الرسوم والصور التوضيحية. لقد كان المماليكُ، وهم رجالٌ صنعوا أنفسهم بأنفسهم، على درايةٍ تامة بوضعهم الخاص لذا صبّوا جلّ اهتمامهم على مراسيم الحياة اليومية ومظاهرها فأسرفوا فيها تعويضاً عن ذلك النقص كشغفهم بالملبس الذي يدلُّ على سُلّم مراتبهم ومراكزهم الاجتماعية. كما أنتجت الأواني التي طبعوا عليها رموزَ مُلكيتهم الخاصة.
لقد شَهِدَ أعظم عهدين من عصر المماليك، وهما عهد الناصر محمد (1294–1340 المتقطع) وعهد الأشرف قايتباي (1468–96) رعايةً جليلة منقطعة النظير من لدن هؤلاء السلاطين وحاشيتهم للعمارةِ والفنونِ الأخرى. بيدَ أن الزمنَ الفاصل بينهما كان حقبة انحطاط سببُها الأول انتشار الطاعون وغيره من الأوبئة ناهيك عن سوء إدارة القطاعين الزراعي والتجاري فضلاً عن النمو المطرد في التجارة الأوروبية المنافسة. وعلى الرغم من الوضع المتردّي اقتصادياً واجتماعياً، استمر إنتاج وتداولُ البضاعة المترفة ورواجُها، وإن كان ذلكَ على نطاقٍ محدود إذ ارتفعت تكلفةُ المواد الأولية والأيدي العاملة. فعلى سبيل المثال تضاعفت تكلفةُ الإسطرلاب بعد انتشار الوباء، وحقاً، شهدَ هذا العصر ظهور أبدع مخطوطات المصحف وأروع الأقمشة الحريرية.
لقد تنوّع الوسط الفنيّ من حيث الأهمية خلال العصور؛ فالزجاجيات المطعّمة بالمينا، على سبيل المثال، أُنتجت في النصف الأول من هذه الحقبة، ولكن هذه الصناعة، على مايبدو، انقرضت في القرن الخامس عشر. وعلى العكس، فإنّ أنواع الزرابي المملوكيّة المعروفة راجت قبيل نهاية الحقبة، وعلى الرغم من الإرث الخزفي العريق لمصر، أدى الخزف المصري دوراً ثانوياً نسبياً ربّما بسبب منافسة الخزَف الصيني عالي الجودة المتوافر بكثرة. غيرَ أنّ النوعَ الفنيّ الأكثر شيوعاً وانتشاراً هو المشغولات المعدنية. على العكس من العرابين الإيرانيين الذين اكتنزوا الذهبَ والفضةَ ثم صهرُوها أيام العسر، اعتزّ المماليك بما جمعوهُ من مشغولات البرونز والنحاس التي وصلَنا منها الكثير. وقد أدت الآنية المعدنيةُ كالجرار والأحواض والشمعدانات دوراً مهماً في المراسيم الملكية، أمّا حافظات المصحف ومسانده فقد وُهبت إلى المؤسسات الخيرية، كما أتاحت الآنية المُطعّمة بالنحاس التي عُرفت في النصف الأول من الحقبة رواجَ القطع المنقوشة الأكثر بساطةً في الحقبة المتأخرة. وقد جرت محاكاة تصاميم وموتيفات المشغولات المعدنية في باقي الفنون الأخرى، ومنها الحليات المستديرة (roundels) والوزرات (cartouches) المتناوبة التي نُفذت على المصابيح الزجاجية وعلى حافات الزرابي فيما بعد.
لقد أضحت القاهرةُ ودمشق وحلب حواضر لدولةِ المماليك ومراكز للتبادل التجاري بين دول البحر الأبيض المتوسط والشرق، كما غدت حاجةُ مدن أوربا الجنوبية الماسة إلى الأقمشة والبهارات (ولاسيما الفلفل والزنجبيل) والأدوية المتوافرة في الأسواق المملوكية مُلحة؛ وكانت هذه البضائعُ تُقاضى بالأخشاب والمعادن (ولاسيما الفضة والنحاس) والأصواف والزجاج والورق. وقد وُثّقت التجارة المتوسطية في السجلات (الأرشيف) الأوروبية، بيدَ أنّ التجارة البحرية والبرية مع إيرانَ والهند والصين كانت أكثر شمولية. ولم يكنْ سكان المدن المملوكية الميسورين من التجار وحسب بل من المستهلكين أيضاً، الذين كانوا مولعين بالمنسوجات والخزف الشرقي حتى إنّ مفردات الموتيفات والتصاميم أصبحت جزءاً من المفردات المحلية المتداولة. وما كادَ منتصف القرن الرابع عشر يحلّ حتى غدت الموتيفات الصينية كالأقحوان ونبات عود الصليب والنيلوفر جزءاً مهماً من الديكور العماري وغيره من الفنون الأخرى سهلة الحمل.

المرحلة المبكّرة

إنّ أقدم عملٍ فني معدنيّ أنتج في عهد المماليك في مصرَ كان شمعداناً نحاسياً من عمل محمد بن حسَن الموصلي (من مدينة الموصل) في القاهرة سنة 1269–70 (الصورة 126)؛ وقوامه شكلٌ نموذجي من قاعدة مخروطية مشذّبة تسندُ عنقاً أسطوانياً وتجويف مخروطي مشذّب، لكنّ شكلَهُ العام جاثم مقرفص. أمّا السطح، الذي كان مطعّماً بالذهبِ والفضةِ تطعيماً متقناً، فمقسّم إلى مجموعاتٍ أفقية؛ أكبرها دوائر تحوي داخلها إفريزاتٍ من الأرابيسك المعشّق بالأشكال الهندسية التي تتناوبُ مع وزراتٍ بنهاياتٍ محدّبة تحوي أشكالاً عقدية تُشبهُ الخط الكوفي، يوجدُ فوقها أو تحتها إفريزاتٌ حُفرت داخلها صور حيوانات جارية، وتكسو الرقبةَ شبكةٌ شعريةٌ تتقاطعُ مع زُهيراتٍ رباعية الفصوص (quatrefoil) وآدميين يحملون آلات موسيقية: الرّق (الدفوف) والعود والصّنج، وقد نُفّذت هذه النقوش بدقةٍ وتفاصيلَ مُتقنة. إنّ ترتيبَ هذه الأشكال بمجاميعَ أفقية من الدوائر والوزرات وبمهنيةٍ عالية فضلاً عن الإتقان في تجسيد الأشكال الآدمية الدقيقة، جلُّها مستوحاة من الأسلوب المبكر للمشغولات اليدوية الموصلية والدمشقية. وليس غريباً أنْ يُعرّفَ محمد بن حسن نفسَهُ بالموصلي (من الموصل) نقشاً وعلى كتف العمل نفسه.
لقد سلمَ عدد كبير من شمعدانات الحقبة المملوكية من التلف، وأهميتُها تكمنُ في مكانتها في المراسيم المملوكية كما نقلَها المؤرّخ المقريزي؛ ففي السابع من جمادى الأولى عام 733 للهجرة والموافق الرابع عشر من كانون الثاني / يناير سنة 1334، اتّخذ السلطان الناصر محمد مُتّكأً من بوابة القصر بينما تقدّم إليه أمراؤه كلٌّ حسب درجته،



126. شمعدان من القاهرة، 70-1269 مصنوع من النحاس المطعّم بالفضة والذهب. ارتفاعه 22.5 سم، وقطره القاعدة 25.0 سم؛ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

127. حوض القديس لويس المعمدان، أصله من مصر أو سوريا، 1310-1290، مصنوع من النحاس المطعّم بالفضة والذهب؛ ارتفاعه 22. 2 سم، وقطره 50.2 سم؛ متحف اللوفر في باريس.



128. حوض القديس لويس المعمدان، تفاصيل الجزء الداخلي؛ متحف اللوفر في باريس.

مُغدقين عليه 3030 شمعةً تزنُ 3060 قنطاراً في شمعدانات منمّقة وبديعة، وكانَ أروعها تلكَ التي قدّمها سَنجار الجولي التي صُنعت لهُ في دمشق. وبعد سبعةِ أشهر وبمناسبة ليلة زفاف نجله الأثير لديه، أنوك، عادَ الأمراء مرة أخرى بشموعٍ بهيةٍ وامتدّت مراسيمُها طوال الليل، وفي الصباح قدّمت زوجاتُ الأمراء هداياهنّ ورقصنَ على ضربِ الرّق. وعلى مايبدو أنّ أشكال العازفين ضمن ديكور الشمعدان قد يدلّ على أنها ربما صُنعت أيضاً في عهد بيبرس الأول وباحتفالٍ مُشابه. ويختلفُ هذا الشمعدان عن غيرِه من شمعدانات الحقبة المبكرة في أهمية الكتابة النقشية الموجودة في مجاميع الأشكال الآدمية، وباستثناء بعضٍ منها غدت هذه النقوشُ صفةً مميزةً للمشغولات المعدنية المملوكية للقرنين والنصفِ القادمين.

إنّ أهمّ رائعة وأكثرها شهرةً من بين المشغولات المعدنية المملوكية هي حوض مطعّم ضخم عُرف بـ"معمدان القديس لويس" (Baptistère) (الصور 127، 128)؛ وهو اسمٌ لايمتُّ بصلة لا من قريب ولا من بعيد بقديس فرنسا لويس التاسع المتوفّى قبل صنعه ناهيكَ عن أنّ أول تعميد جرى في القرن السابع عشر؛ أمّا من حيث الشكل، فيعودُ الحوضُ بجوانبه المفتولة نحو الداخل وحافته الواسعة إلى صنفٍ من الأحواض من بينها حوض دي أرنبيرك (D'Arenberg Basin) الموجود في واشنطن الذي صُنعَ لآخر سلطان أيوبي. وقد استخدمت هذه الأحواض في الشعائر الرسمية للوضوء وعادةً ما كانت ضمن طاقم من أباريق مُشابهة (مثلاً الصورة 136)؛ ويُلحظ نسج الديكور في حوض التعميد هذاً على منوالِ الأسلوب الأيوبي في ترتيب المستويات الأفقية من الزخرفة مع حليةٍ مستديرة تتناوبُ معَ وزرات، بينما يَختلف عن الشموع المملوكية وغيرها من المشغولات المعدنية بأمرين وهما غياب النصوص والاعتماد الكلّي على الشخوص كثيرة التفاصيل وبديعة التنفيذ التي تكسو معظمَ السطوح الداخليةِ والخارجية. أمّا من الخارج، فتتأطّرُ المجموعة المركزية بإفريزاتٍ تضمُّ تجسيداً لحيواناتٍ جارية، تتقاطعُ مع حليات مستديرة تحفل بحليات من زهرة الزنبق (fleurs-de-lys)، وتتناوبُ الوزرات الأربع للمجموعة الرئيسة مع حليات مستديرة تصوّرُ أربعة آدميين فوقَ جياد، اثنان منهم يعتمران قبعتين وجلبابين ويطعنانِ تنيناً أو دباً، بينما الآخران في الحلى المستديرة يعتمران عمامتين وثوبين وينتعلان زوجين من الأحذية العسكرية، أحدهما يهاجمُ أسداً بالسيف والآخر يحملُ مضرب البولو (a polo stick). وهناكَ أيضاً عشرون آدمياً داخل الحلى المستطيلة، يمكن تقسيمُهم إلى مجموعتين على أساس الملبس وملامح الوجه: فالصيادون أو الخدَم يظهرون بشعرٍ مسدَل، فضلاً عن شخوصٍ بملامحَ منغولية وشعرٍ ملموم تمتشقُ سيوفاً وترتدي عمائم. وللجزء الداخلي من الحوضِ الترتيبُ نفسه من الحلى الدائرية والمستطيلة المتناوبة مع إفريزات الحيوانات، وقد كُسيت اثنتان من الدوائر بحلى على شكل درع مدبب، بينما تُظهر الاثنتان الأخريان شخصيتين ملكيتين متوّجتين، يكتنف كلّ واحد منهما حاملُ سيف ومساعد. ويُلحظ في الألواح مَشهدا صيد ومشهدا معارك، أمّا الشخوص فتبدو معتمرةً نوعا ثالثا من الخوذ. ويَشي المظهرُ الخارجي وكسوةُ الآدميين بثلاثةِ أنواع من الشخوص: صيادون وخدم، وأمراء المماليك والأعداء المنغوليون. وتكسو القاعدةَ بركةُ أسماكٍ فائقة الجمال تسبحُ فيها مخلوقات برية نهرية من الضفادع والسلاحف والسرطانات والسحالي والبط البرّي والتماسيح والبجع وسمك الإنكليس ومخلوق الخطّاف الخُرافي. إن دقةَ التنفيذ وحُسن التشكيل في تجسيد الشخوص ودقة تفصيلاتها والمهنية العالية جعلت من هذا الحوض قطعةً رائعة ونادرة، وربما سيدة روائع المشغولات المعدنية الإسلامية كلها. لقد كان صانعُ العمل محمد بن الزين (المعروف بالمعلّم) فخوراً بحق بما أنجزه حتى إنه ترك توقيعَهُ في ستةِ أماكن مختلفة، ومنها تحت الحافة، وخمس مرات أخر غير رسمية فوق الأدوات المعدنية والتيجان ضمن المشاهد نفسها.

غيرَ أنّ الحوض يفتقر إلى تاريخ صنعه واسم راعيه، كما أنّ بهاءهُ وحسنَهُ وروعةَ تنفيذه تشي باستحالة أن يكون صُنعَ للسوق، وقد دعت دقةُ التنفيذ د.س.رايس إلى الاعتقاد بأنّ الرجلَ الملتحي حامل الصولجان ذا السترةِ قصيرة الأكمام هو الأمير سالار (المتوفى 1310؛ راجع الفصل السادس)؛ كما أنّ حذاءهُ المميز عن باقي مايحتذيه الشخوص، تزيّنت بالدرع الدائري ثلاثيّ الأجزاء، الذي ينطبقُ تماماً مع ختم سالار الذي جُعل بشكل درع ثلاثي الأجزاء أوسطها أسود والاثنان الآخران أبيضان. لقد كان سالار متأنقاً نسبياً وكان يُفضّل السترة من دون أكمام، أو بردنٍ قصيرة التي سُمّيت على اسمه بـ"السلّارية". إنّ هذا الاستنتاجَ قادَ إلى الاعتقاد بأنّ تاريخَ الحوض يعود إلى المدة ما بين 1310-1290، بيدَ أن سالار لم يكنْ المستلم المقصود للحوض على الأرجح، لأنه في هذه الحالة سيكون موضوعَ الديكور، لكن كونه أحد الأمراء يرجّحُ الاعتقادَ أنّه أمر بعمل الحوض بقصد إهدائه الى السلطان. أمّا دلالة العمل فقد قادت الدارسين إلى الاعتقاد بأنّ المشاهد المرسومة على الحوض إنّما كانت أحداثاً حقيقيةً بمضمون قَصصيّ كحال باقي الأعمال الإيرانية المعاصرة. وأغلبُ الظنّ أنّ القصدَ من وراءِ التصوير التعويضُ عن الكتابات المدحية الزخرفية للأسماء والعناوين والمقامات العالية الموصوفة فيه والظاهرة عادةً في الأعمال المعدنية المملوكية المعاصرة. ويُلحظ في الحوض غير التشخيصيّ الذي صُنعَ للناصر محمد (الصورة 129)، على سبيل المثال، أنّه جُعل بالطريقة نفسها من الألواح التي تتقاطعُ مع الحليات المستديرة كما هو الحال في حوض ابن الزين. ففي الدوائر طُبعَ ختم السلطان الكتابي (أو شعاره) جنباً إلى جنب مع الألواح التي تُظهرُ الكتابة الإهدائية: "المجدُ لسيدنا السلطان، المالك الناصر، التقيّ المقاتل المدافع عن الإيمان، ناصر الدين وائل الدين، محمد بن قلاوون." وتشي هذه الصيغة الكتابية بعلوِ مقام المالك وسعة ثروته، وتحذو حذوَ التمثيلات المنقوشة على حوض ابن الزين التي تعكسُ الحياةَ المملوكيةَ المُرفّهة. وتُعدّ الميداليونات التي تحوي آدميين مَلَكيين رموزاً للقادة، وكذلك يجري الأمر نفسُهُ على شخوصِ الصيادين والركبان التي نُقشت داخلها. ففي العهد المملوكي عُرف كلُّ شخصٍ وكل شيء بالأختام أو الرموز: المباني والمشغولات المعدنية والزجاجيات والخزفياتُ وأشكال الحيوانات وكذلك البشر، كلّها خُتمت بأختام مالكيها ودلّت على أصحابها أو عائديتها.

وعلى الرغم من أنّ اسمَ وهوية راعي حوض القديس بقيا مجهولين، يمكن الاستدلال على غيره من أعمال ابن الزين الذي تركَ توقيعَهُ على حوض فاسيلوط ذي الحجم الصغير (قطرهُ 17.2 سم) والديكور التجسيدي حيثُ يَظهرُ التوقيع على صورةِ طاسة يحملُها أمير في وضع الجلوس، ويُشبهُ الشكلَ الظاهر على حوض القديس. وهناكَ أيضا مرآةٌ مذهلة حُفرَت عليها شخوص أخاذة من الأبراج الفلكية وتركَ عليها عبارة بالعربية مفادها "عمل المعلّم محمد"، تماماً كما ظهرت على حوض القدّيس كتوقيع رسميّ. وهناكَ أيضاً حوض نحاسي غير مكتمل يُنسَبُ على الأرجح إلى ابن الزين أيضاً أعدّ للتطعيم بالفضة والذهب بمشاهد تشخيصية ومجموعات حيوانية وليكونَ توأماً لحوض القديس. ويتميّزُ أسلوبُ ابن الزين كما يظهرُ على هذه القطع بالأشكال الآدمية البارعة والدقيقة التخطيط إلى حدّ الكمال مع التركيز على ملامح

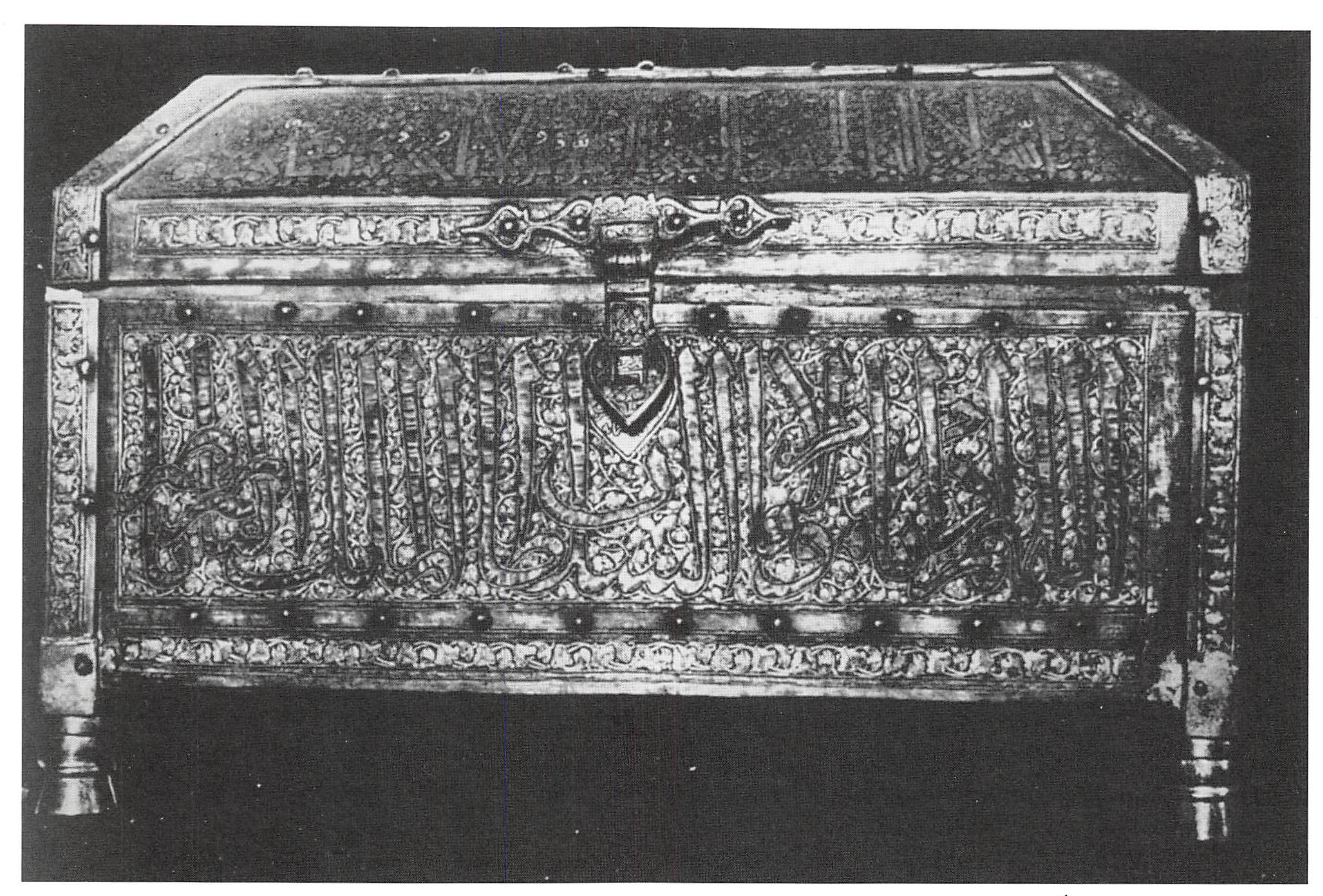


129. حوض من سورية أو مصر، سنة 1330، مصنوع من النحاس المطعّم بالفضة والذهب، ارتفاعه 22.7 سم وقطر الحافة 54.0 سم؛ المتحف البريطاني في لندن.

الوجه وتعبيراته فضلاً عن تفاصيل الملبس. ويُنسب المزيدُ من الأعمال إليه أو إلى ورشته من بينها المِبخرة التي عُثر عليها في قوص.

لقد كان المنتوجُ من المشغولات اليدوية في بلاط الناصر محمد غزيراً، فقد وصَلنا منها حوالي ثلاثين قطعةً يمكن نسبتُها إلى الرعاية السلطانية أو الأميرية؛ ففضلاً عن الحوض في الصورة 129، صمدَ منها إبريق ومَنارة ومزهرية ودواة وصندوق حفظ المصحف ومِبخرة وصندوق أسطواني ومسند مسدّس الشكل؛ وتميزت هذه القطع ببراعة فنّها وبالزهد في التجسيد والتعويض عنهُ بالكتابة، وتنوعتِ الموتيفاتُ فنلحظُ حلقةً من البط الطائر والزهيرات المرفوفة الصغيرة. أمّا الموتيفات النباتية فتضمّ لفافةً بداخلِها أوراق نباتية مثلثة الشكل ذات خطوط عرقية متوازية. وتدلّ الموتيفات الصينية كاللوتس وأزهار عود الصليب على الاحتكاك المتنامي بالفنون الإيرانية. ويتكوّنُ الشكل النموذجي المثالي فيها من مستويات من الوزرات المتناوبة مع الدوائر التي تضمّ شعارَ الراعي وهي قطعٌ من ختم السلطان الكتابي وخاصّته، أمّا تلك الخاصة بالأمراء فتضمُّ شعاراتٍ تصويرية، غالباً ماتعرفُ بالأختام. فمثلاً هناكَ مزهرية على شكل كمّثرى صُنعت للنبيل الورع طقز تيمور الذي كان ساقي الناصر محمد وأحد الأمراء الأثيرين لديه، وللمزهرية درعٌ بشكل دمعة تحملُ نسراً بأجنحة ممتدة ولوحٍ علويّ وكأسٍ في الأسفل.

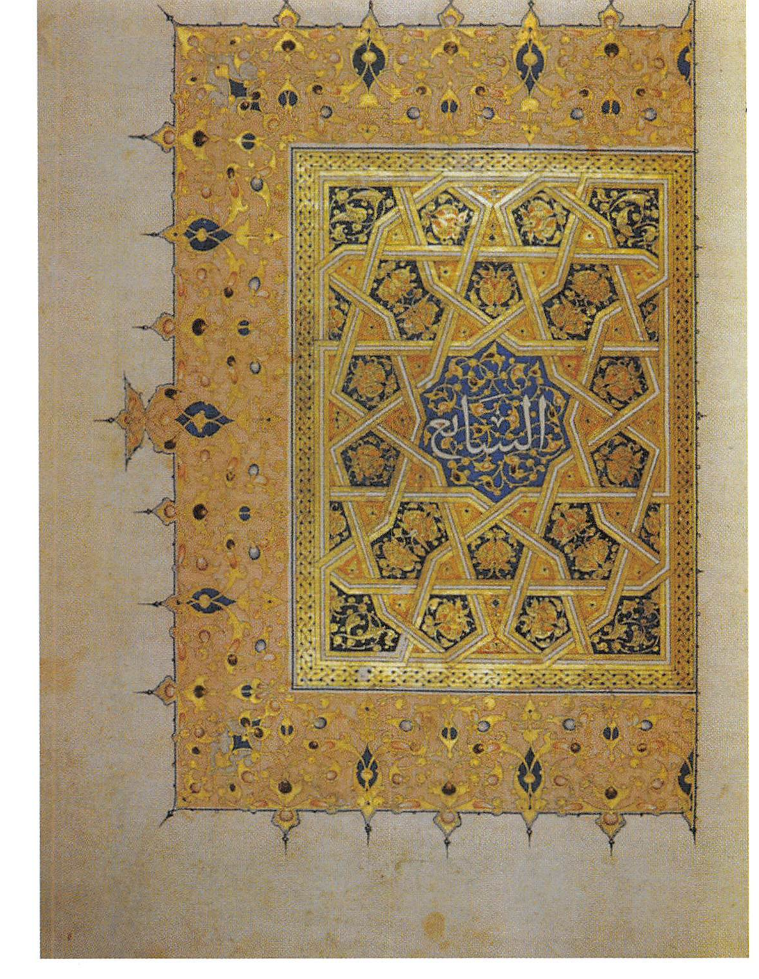
وفضلاً عنِ القطع المخصصة للاحتفالات والمراسيم الملكية، فقد صُنعت مختلف لوازم المؤسسات المملوكية الخيرية؛ ومنها الأبواب الفاخرة ومشبّكات الشبابيك والثريات والصناديق الخاصة بحفظ أجزاء المصحف. ويوجد اثنان من هذهِ الصناديق أحدهما في القاهرة والآخر في برلين، ويمكن نسبتُهما إلى عصر الناصر محمد إذ عُرفت الأجزاء الثلاثون من الصحف لأولِ مرةٍ في القاهرة، وهي صناديق خشبية مربّعة تستندُ إلى أربعة أرجل قصيرة (الصورة 130) ومكسوّة بألواح نحاسية محفورة بالفضة والذهب، ومثبّتة بالبدن الداخلي الخشبي بالمسامير، ويبلغُ عرض كل صندوق أكثر من أربعين سنتمتراً وارتفاعهُ ثلاثون سنتمتراً. وللصندوقِ غطاء مربّع مثبّت بعتلاتٍ مفصلية، ويُغلق الصندوق بواسطة مشبك مثبت أمام الصندوق؛ أمّا الجزء الداخليّ فينقسمُ إلى حجرتين، كل منها مقسّمة إلى أجزاء، كل جزء يحتوي خمسةَ عشر جزءاً فارهاً من أجزاء القرآن. وتتزيّنُ الصناديقُ الثلاثة بزخارف الأرابيسك الزهرية وخط الثُلث الظاهرة على البدَن وبزخارفِ الخط الكوفي والأرابيسك الزهري على الغطاء. وهناك أيضاً موتيفات زخرفية أخرى تضمّ زخارف زهرية ونقوش زهيرات النيلوفر وعود الصليب، فضلاً عن أغصان العنب على غطاء صندوق متحف القاهرة. وقد تُركَت تواقيعُ الصانعين تحت المشبك بحيث تكون غيرَ مرئية عند غلق الصندوق. والنص الرئيس فوق صندوق الأزهر عبارة عن دعاء لله بإطالة عمر عهد الناصر محمد (الصورة 130)، أمّا الكتابتان الأخريان فهي آيات قرآنية معروفة. وعلى الرغم من أنّه تمّ تغيير مشبك الغلق في صندوق متحف القاهرة، يحملُ صندوقُ الأزهر توقيعَ



130. صندوق حفظ المصحف بأجزائه الثلاثين، أصلُهُ من سورية أو مصر، 23-1322، مصنوع من الخشب المكسو بالنحاس المطعم بالفضة؛ مكتبة جامع الأزهر بالقاهرة.

أحمد بن بارا الموصلي (من الموصل) سنة 23-1322، أمّا صندوق برلين فصمّمَهُ محمد بن صنقور وقام بنقشه الحاج يوسف الغوابي. وبعدها بخمس سنوات صمّمَ محمد بن صنقور قنديلاً موشورياً ضخماً مسدّس الأضلاع. لقد مثّلت هذه القطع المشغولاتِ المعدنية المملوكية خير تمثيل بالدمج المتناسق البهي بين المعدن والموتيفات النباتية والكتابية والممزوجة بالتلوين المتباين للمعادن المستخدمة.

وقد وُقفت مخطوطاتُ القرآن بأجزائها الثلاثين خلال العقد 1320 للخانقوات الخاصة بالنخبة من حاشية المماليك. وقد ذكر الرحالة ابن بطوطة الذي زارَ القاهرة سنة 1325 أنّه حضر طقساً صوفياً أقيم في خانقاه حيثُ شاهد نسخاً من أجزاء القرآن الثلاثين بمتناول كلّ متصوّف. وربما كانت مخطوطة المصحف الخاصة بخانقاه بيبرس الجاشنكير خيرَ مثال على ذلك، فقد أمرَ بوضعها لاستخدام العامة من الناس بين الأعوام 6-1304. وعادةً ما كانت مثلُ تلك الأجزاء فخمةً (48 x 32 سم) ومكوّنة من سبعةِ مجلّدات، كلّ واحد من 155 ورقة (folios) ، ضمن تصميم خاص واستثنائي لمخطوطات المصحف المملوكية؛ إذ بلغ مجملُ الأوراق الألف ورقةً، وقد وردَ ذكرُ هذه المخطوطة عينها في أوقاف خانقاه بيبرس (راجع الفصل 6)، حيث "كان قارىءُ القرآن مسؤولاً عن المخطوطة المكوّنة من سبعة أجزاء ومكتوبة بالذهب ووقفت لمؤسس الوقف." كما ورَد ذكرُها ضمن مدوّنات المؤرّخ المملوكي ابن إلياس (1448 على الأرجح- 1524). "وفي سنة 707 للهجرة الموافق 6-1305 للميلاد، بدأ الأتابكي بيبرس الجاشنكير ببناء خانقاه خاصة به... ويُقالُ: إنها عندما اكتملت نفّذ الشيخ شرف الدين بن الوحيد نسخةً من المصحف في سبعةِ أجزاء للأتابكي بيبرس على ورق بغداديّ بخط الأشعر، وأنّ بيبرس أنفق 1600 دينار عليها لنسخها بالذهب. ومن ثمّ اختير لها موضعٌ في الخانقاه وعُدّت واحدة من روائع الزمان." إنّ مشروعاً بهذا الحجم لابدّ أن يكونَ تعاونياً ولا غرابةَ أن يكون هناك فريقٌ كامل من الحرفيين المهرة مشتركاً في إنجازه. وقد ترأسَ الفريق الخطّاط شرف الدين محمد بن شرف بن يوسف الكاتب الزّارع المصري، والمعروف بابن الوحيد، الذي كانَ من ألمع الفنّانين إبان القرن الرابع عشر؛ وُلد ابنُ الوحيد في دمشقَ سنة 1249 وتدرّبَ في بغداد على يد ياقوت المُستعصميّ (راجع الفصل الثالث) وغيره قبل انتقاله إلى القاهرة حيثُ توفيَ سنة 1311. وقد تعاون مع ابن الوحيد ثلاثةُ مُزوّقين ماهرين، وهم أبو بكر، المعروف بـ "صندل"، ومحمد بن مبادر، والثالث مساعدهما إيدغدي بن عبدالله البدري. امّا الأجزاء فقد ظهرت بتصميم عام واحد ما يوحي بأنّ المصمّمَ واحد أيضاً، ويبتديءُ كلّ مجلّد بواجهة مزدوجة (الصّورة 131) تضمُّ رقمَ الجزء في زخرفة نباتية بديعة. وتألفت الكتابة في كل صفحة من ستة أسطر وكانت بخط الثُّلث وبالذهب ويكتنفُها خط أسود يُشبه الشّعرة، وهو الخط "الأشعر" (من الشّعْر)، وكُتبت عناوين السور بالأحمر بينما دلّت الحواشي الخارجية للنص على مجاميع الآيات الخماسية والعشرية. وحفلت الصفحاتُ الأُوَل من كل مجلّد بأربعة أسطرٍ ذات خطٍ أكبر حجماً



131. الجزء الأيسر من واجهة المجلّد السابع من مخطوطة القرآن، أصلُهُ من القاهرة، 6-1304؛ المكتبة البريطانية في لندن، مخطوطة 22412، الورقة 2 اليمنى.



132. "مكنة الغسل اليدوي" من " كتاب في معرفة الحيل الهندسية"، الأصل من مصر أو سورية، 1315. الأبعاد 31.4X21.4 سم؛ متحف فريير كاليري في واشنطن دي سي.

قليلاً محاطة بأُطر ذات خلفيةٍ مرسومة ببهاء بالأحمر، عند صندل كانت الأُطر مزخرفة بالأرابيسك وعند ابن مبادر بالزخارف الهندسية. وتُكرّرُ صفحاتُ معلومات النسخ، زمانه ومكانه واسم منفذه، في مجلدات ابن مبادر تصميمَ أوراق الافتتاحية، بيدَ أنّ مجلدات صندل تختلف عنها، وبذا أمكن تمييزُ عمل أحدهما عن الآخر، ولم يكن واضحاً دور إيدغدي؛ ويقالُ: إنّهُ "زوّق" المجلداتِ كلّها، ما قد يعني أنّهُ من أضاف الذهبَ وباقي الألوان.

وعلى الرغم من تبوئها موقعاً ريادياً ضمن إرث المخطوطات القرآنية، تختلف مخطوطة بيبرس هذه عن مثيلاتها المنفّذة خلال العقود الأولى من القرن الرابع عشر من حيث الشكل والحجم ونوعية الخط. فهناكَ عشرُ مخطوطاتٍ مؤرّخة ترتبطُ مباشرةً بالمماليك أو مواليهم، مايساعدُ على رسم معالم الأسلوب بدقةٍ ودراسة إنجازات الخطاطين والمزوّقين. ولم ترقَ أي مخطوطة إلى مستوى مخطوطات بيبرس لنصفِ قرنٍ بعدها، على الرغمَ من أنّ صندل ورفاقَهُ زوّقوا ما يربو على عشر مخطوطاتٍ أخرى في العقود الثلاث الأولى من القرن الرابع عشر في القاهرة. وقد اشتركوا بالكثير من الموتيفاتِ الزخرفية الخاصة بمخطوطاتِ بيبرس، بيدَ أنّها كانت في معظمها مجلّدات منفردة وأصغر حجماً، إذ لم تتعدّ أبعادُها 35 في 26 سم، باستثناء واحدة نُسخت بخط النقش الصغير والمتوسط الحجم.

تتميّزُ مخطوطات بيبرس بكبر حجمها الاستثنائي وأعمدتها المستطيلة التي تضمُّ زخارف مكرّرة غلبت الأشكال المسدّسة والمثمّنة والحدود التي تحيطُ بكل جزء من الواجهة المزدوجة، فضلاً عن النص الذي يمتدُّ خارج حدوده ويشي بالتأثُر بمخطوطاتِ العصر الإلخاني، ولاسيما مخطوطات المستعصميّ وحَلقتهُ في بغداد، وكثيراً ما أخذ على المخطوطات المملوكية تأثرها بمثيلاتها الإيرانية، ولاسيما تأثير مخطوطة إيرانية بعينِها مكوّنة من ثلاثين مجلّداً بعدد أجزاء القرآن ونسخت في هَمَدانَ سنة 1313، ووقفها أحد أمراء الناصر محمد لضريحه في القاهرة سنة 1326. ومن دراسة المخطوطات المملوكية المبكرة هذهِ يتبين أنّ خطاطيها ومزوّقيها تدرّبوا في المدرسةِ البغدادية وكغيرهم هاجروا إلى القاهرة إبّانَ القرنِ الرابع عشر، حيثُ اشتغلوا لعرّابين ميسوري الحال ولاسيما المماليك الذين شيّدوا وقتئذٍ مؤسساتٍ خيريةً ضخمة كتلك التي تناولناها في الفصل السادس. بيدَ أن هذه المدرسةَ توقفت عن إنتاج المخطوطات -على ما يبدو- سنة 1330، وبقيت السنوات الخمس والعشرون بعدها غامضةً من حيث حالة الإنتاج في القاهرة، على الرغم من استمرار أتباع ياقوت في إبداع مخطوطات ضخمة بمجلّداتٍ متعددة وتزويقها في مدنِ العالم الإيرانيّ (حينئذٍ) مثل بغداد وشيراز وربما تبريز.

وعلى العكسِ من الدور الذي أدته المخطوطات في العالم الإيراني المعاصر (راجع الفصل الثالث)، لم يكن للمخطوطاتُ المصوّرة في عهد المماليك إلا دور ثانوي، لذا فإنها كانت نادرةً بحيث لم يكن هناك سوى ستين مخطوطاً مصوّراً، وقد أُنجز معظمُها أوآخر القرن الثالث عشر والنصف الأول من القرن الرابع عشر، على الرغم من أنّ هناك من يعتقد بإحياء فن المخطوطات المصوّرة في نهاية عهد المماليك. وقد حظيت روائعُ الرسائل العلمية والأعمال الأدبية الرائجة في الحقب المبكرة بالشعبيةِ نفسها مثل " كتاب في معرفة الحيل الهندسية" و"مقامات الحريري" وحكاية "كليلة ودمنة"؛

وكلُّها تشي بالأساليب التقليدية عينها في النسخ والتنفيذ. ولم تكن الصور المجمّعة من مخطوطة الجَزاري المشتتة والمنسوخة سنة 1315 سوى رسومات مضحكة لحيل هندسية مبتكرة الغرض منها تسلية البلاط. فالصورة رقم 132 "مكنة غسل اليدين" تُظهِرُ سرادقاً مقبباً فوق شخص يحمل كوزاً ومنشفةً ، وإذ يظهرُ الطير محلّقاً فوق القبة مغرّداً، ينسكبُ الماءُ من الكوز فوق يديّ المغتسل ليتجمعَ في حوض، ويصبّ في برميل، وعندما يمتلئُ البرميل، يتناولُ الشخصُ المنشفة. على العموم هذه المخطوطاتُ صغيرة الحجم بأبعاد 30 X 22 سم، ومربعة الشكل على الأغلب.

وعلى الرغم من أنّ المخطوطاتِ الإيرانيةَ المعاصرة شهدت ازدياداً مضطرداً في التخصص في مجالي النسخ والتزويق، بقي الانفرادُ في تنفيذ المخطوطة جُلّها سائداً لدى دولة المماليك كما هو الحال في نسخ مخطوطة "مقامات الحريري" وتصويرها التي نفّذها يحيى بن محمود الواسطيّ سنة 1237. أمّا نسخة "منافع الحيوان" الموجودة في مكتبة إسكوريال الإسبانية فقد نسخها وزوّقها شخصٌ واحد، وكذلك نسخة المكتبة البريطانية من "المقامات" وربما نسخة فيينا منها كذلك. وقد كان لهذا الأمر الأثر الواضح في إضفاء عنصر "التقليدية (conservatism)" على الصور. لذا أضحت عناصر الغلاف مفتقدةً عناصرها الحيويةَ لتُصبحَ مجرد أنماط مصطنعة من الزخارف التجريدية وصفَها اتنهاوسن خيرَ وصف عندما قالَ إنّها "ليست إلاّ تجاعيد ترقيعية." بينما تتميزُ نسخة فيينا من "المقامات" برقيّ اللمسات الأخيرة مع الخلفيات الذهبية الثرية وتجانس الألوان وكفاءة تناسقها، والعناوين الفصلية فيها مزوّقة ويحدُّها الأرابيسك البديع الذي يحيطُ بالواجهة (الصورة 133)، التي تّذكّرُ بفنون تزويق المصحف المعاصرة، على الرغم من محدودية المقارنة. فالواجهة، وهي الجزء الذي حظي بالاعتناء الأكبر، تُظهرُ أحدَ الوجهاء وهو جالس ويحملُ كأساً ومنديلاً ومحاط بجنيين مجنّحين وبموسيقيين وبهلوان. إنّ هذه الصورة، وهي بلا شك النصفُ الباقي من الأصل المكوّن من صفحتين، تعود إلى نوع معروف من الواجهات الرسمية، كواجهة كتاب "الأغاني" المتعدد الأجزاء التي نُفِّذت للأمير الزنكي بدرالدين لؤلؤة (سنة 19-1218 على الأرجح)، وهو وزير وأتابكي المستقبل في الموصل، بيدَ أن الآدميين فيها بدت أكثر جموداً وصرامةً من سابقتها. ويُلحظ في باقي الصور في هذه المخطوطات إحاطتها بحدّ أزرق مع زخارفَ قطرية وتاجية تشغلُ الزوايا. يتجلّى أثرُ رسوم المخطوطات الإلخانية المعاصرة في المقاطعات المملوكية في إدخال عناصر متعددة كالأشجار المنفعلة أو المضطربة والنيلوفر والعنقاء والتنانين. إن المناظر الطبيعية المختصرة في مخطوطة "سلوان المتعة" تشي بتقنية الرسم المقطوع (foreshor -ening) المستوحاة من المخطوطات الإلخانية المبكرة، مع غياب الاستخدام الجلي للألوان المائية.

ولم نتوصّل لحد الآن إلى معرفة مكان إنتاج هذه المخطوطات المملوكية بالضبط، ولكن هناكَ من يعتقد أنّ المكانَ هو القاهرة، حاضرة المماليك، بيدَ أن لا دليل على رعايتها من لدُن البلاط، عدا مخطوطتين من القرن الرابع عشر ضمّت عبارات إهداء إلى أمراء المماليك عاليي المقام. وأغلبُ الظنّ أنّ العرابين كانوا من النبلاء الناطقين بالعربية مثل أحمد بن جلّاب الموصلي، القيّم على الزكاة في دمشقَ الذي حصلَ على نسخة 1323 من "المقامات" سنة 1375. كما بدت دمشق المركز الأرجح لإنتاج هذه المخطوطات، إذ إنّ مخطوطةَ المكتبة البريطانية (ذي القيد 9781) نَسخها ورسَمَها غازي بن عبدالرحمن، الذي كان خطّاطاً دمشقياً ذائعَ الصيت. أمّا نسخة "منافع

133. واجهة كتاب "مقامات" الحريري، الأصل من سورية أو مصر، 1337. 37.0 X25.5 سم، ناشنال بيبليوثيك، ألف فاء جي.

الحيوان" الأندلسية فقد نسخَها ورسمَها علي بن محمود بن عبدالعزيز بن عبدالفتح ابن الدُريهم (المتوفى 1360) الذي كانَ عضواً في هيئة علماء دمشق في الجامع الأموي بدمشق.

وعلى الرغم من الدمار الذي تركهُ وباءُ الطاعون منتصف القرن الرابع عشر، استمرّ إنتاج البضائع المترَفة، فضلاً عن تنفيذ المخطوطات القرآنية الضخمة التي وصلت أوج روعتها في مجموعتين من المخطوطات تُنسبُ رعايتُها إلى خواند برَكة، زوجة الحسن ونجلهما السلطان الأشرف شعبان الثاني (العهد 76-1363)، التي وقفت لمؤسساتهما الخيرية في مدرستي أمّ السلطان والأشرفية في القاهرة. وتدلُّ جودةُ العمل وحجمُ المخطوطتين على أنّهما كانتا جزءاً من مشروع مجمّع حسن الكبير في القاهرة، إلّا أنّ وفاتَه المفاجئة وإهمال المشروع جملةً وتفصيلاً شجّعَ عرابين آخرين على الاستيلاء عليها. وقد كانت هذه المخطوطات كبيرةَ الحجم (أبعادها 70 في 50 سم)، وبعضُ أجزائها نُسخت بخط المحقّق الرائع (الصورة 134). إنّ أكثر المخطوطات إبداعاً من بين هذه المجموعة ثلاثٌ لها صفحات افتتاحية مزوّقة بنجوم متعددة الأضلاع، واحدة

134. صفحة مزدوجة من جزء من مخطوطة القرآن، أصلها من القاهرة، 57-1366؛ المكتبة الوطنية بالقاهرة، مخطوطة رقم 6، الورقة 319-318.

135. واجهة مزدوجة من جزء من مخطوطة القرآن، الأصل من القاهرة، 1370، الأبعاد 70.5X49.5 سم؛ المكتبة الوطنية بالقاهرة، رقم 54، الأوراق 1 اليسرى، 2 اليمنى.



منهما معروفة الراعي وهو أركون شاه الأشرفي الذي كان أميراً عند السلطان شعبان، الذي أعدم سنة 1376 (الصورة 135). وعلى الرغم من التشابه في الشكل العام من حيث الواجهة بمثيلاتها من أعمال صندل، بدت الكتابةُ أكثر تعقيداً والأرابيسك أكثر تفصيلاً. فالحافات حافلة بالعناصر الصينية مثل زهر عود الصليب والنيلوفر، الفراغ المستطيل المركزي استُبدل بالمربعي المحدّد بلوحين مستطيلين أتاح ابتكار نظام متّسق من الخطوط الشعاعية المتشابكة. وتمتلئ الألواح المستطيلة بوزرات متعدّدة الفصوص منقوشة بكتابة كوفية مُنمّقة. أمّا الألوان فتبدو متناغمة مع الأزرق والذهبي الغالبين، وقد بقي اسما الخطاط والرسّام المفقودين محض جدل طويل، بيدَ أنّ الرأي الغالبَ أنها أُنتجت في دمشقَ على أساس المقارنة من حيث الرسم بالأناجيل الأربعة المنفّذة لعالم دين دمشقيّ. بينما تُنسبُ المجموعةُ الأخرى من مخطوطات المصحف المنتجة بين الأعوام 76-1363 إلى رسّام المخطوطات إبراهيم الآمديّ (من آمد أو ديار بكر)، وتمتاز بأسلوبها الاستثنائي المختلف من حيث أنماط الزخرفة المكرّرة في المركز ورتابة الأرابيسك وتنوّع الملوَن والخلفية السوداء. تُعدّ هذه المخطوطات القرآنية أجود المخطوطات المملوكية على الإطلاق، وعلى الرغم من الدمار الشامل الذي خلّفهُ انتشار وباء الطاعون والتدهور الاقتصادي بقيَ هناك المال والموهبة لإنتاج أجود الأعمال وأكثرها رقياً.

وعلى الرغم من المصاعب الاقتصادية مضى إنتاج المشغولات المعدنية قُدُماً خلالَ النصف الثاني من القرن الرابع عشر وعلى الوتيرة نفسها من الجودة على قلته؛ فالمماليك مضَوا في رعايتها، بينما استمرّ رواج المصرية منها حتى بدأ الهواةُ الأجانب بتصديرها بينَ الشرقِ والغرب. فالإبريق الموجود في فلورنسا (الصورة 136)، على سبيل المثال، صُنع لمصلحة الملك الفاضل ضرغام الدين العبّاس، السلطان الرسولي في اليمن (1377-1363)؛ وهو واحد من سلسلة من النحاسيات المطعّمة من صنع علي بن حسين محمد الموصلي في القاهرة سنة 1275؛ ويبلغُ طولُ هذا الإبريق 53 سم، وشكلُهُ كمثريّ مقلوب ذو عنق أسطوانيّ وأنبوب طويل ورشيق يذكّرُ بالنماذج الأيوبية (في القرن الثالث عشر) بيدَ أنّ فمَهُ الثقيل وحلقاته العنقية الخشنة فضلاً عن المِقبس والمقبَض فهي مملوكية الطراز كثيرة الشبه بمثيلاتها المصنوعة في القرن الرابع عشر لأمراء الناصر محمد، ناهيكَ عن طريقة النقش والزخرفة البائنة في المجاميع الأفقية من الوزرات والدوائر والكتابات الشبيهة بالأطر الزخرفية المبكرة. إنّ هذا الإبريق يُثبتُ أنّهُ على الرغم من الإبداع الظاهر في الربع الثالث من القرن الرابع عشر، طغت التصاميمُ التقليديةُ بحيث لم تدعْ مجالاً لأي ابتكار شكلي جديد.

و في القرن الثاني عشر لم تعدْ مصر مركزاً لإنتاج الخزف الثمين، وعلى الرغم من ثراء المماليك لم تستطع القاهرةُ استعادةَ مكانتها الأولى بسبب رواج الخزف الصيني ووفرته، مع كلّ ذلك لم تتوقفْ صناعةُ الخزف فيها كلياً، بل على العكس شهدت مصر وفرةَ الإنتاج وتنوع الزخرفة والأشكال، لكنّ بعضَه لم يتعدّ كونه تقليداً لنماذج صينية ولاسيما سيلادون اليوان (Yüan celadons) والخزف الأزرق والأبيض، بينما الخزف المزخرف بطريقة الكرافيتو (sgraffiato المحفورة بالألوان تحت التزجيج) فمنسوجٌ على منوال التقاليد المحلية ويحملُ رموزاً تشي برعاتها من أهل بيت الأمراء المماليك. كما صُنعت أوان خزفية أكثر جودةً في سورية خلال القرن الرابع عشر، في الرّقة على وجهِ الخصوص، حيثُ أنتجت الآنية المطلية باللمعان خلال القرن الثاني عشر ومطلع القرن الثالث عشر، وكان من بين أروعها جرار كبيرة وأخرى



136. إبريق، من القاهرة خلال الربع الثالث من القرن الرابع عشر، مصنوع من النحاس المطعم بالفضة والذهب؛ ارتفاعه 53 سم؛ فلورنس، المتحف الوطني في بارجيللو.

الباريلو (albarelli) التي تُنسبُ إلى دمشق كما تقولُ الكتابة النقشية على الجرة المطلية باللمعان (الصورة 137) وتُفيدُ أنّ منفّذَها يوسف برعاية أسد الإسكندرانيّ في دمشق. وكانت هذه الجرار تُستخدمُ حاوياتٍ لشحن العطاريات الثمينة كالزيوت والمراهم والبهارات والأدوية ونقلها إلى أوربا حيث عُثرَ على الكثير منها هناك. وذاعَ صيت الآنية الدمشقية في أوربا، وأدرج معظمُها ضمن سجلات الصيدليات والعطّارية وقتئذٍ، واشتهرت بزرقتها الغامقة تحت التزجيج ولمعانها الذهبي الرائع المنمّق في مستويات أفقية متباينة العرض فضلاً عن موتيفات متنوعة كالكتابة النقشية الفعلية والديكورية والحيوانات والطيور الكبيرة على خلفية نباتية. وقد ظهرت معظم هذه المميّزات على جرار الباريلو المزخرفة بالأزرق والأسود تحت التزجيج الرخيصة. وشهد القرن الخامس توقفَ صناعة الآنية الخزفية على مايبدو، إمّا بسبب تدمير المماليك لمدينة دمشق أو بسبب التنافس المتنامي القادم من إسبانيا على الأرجح.

لقد ورِث المماليك إرثاً غنياً من صناعة الزجاج في مصرَ وسورية. وبقيت التأثيرات اللونية ميداناً تخصصياً في المنطقة لعهد طويل، وقد شهدت صناعة الزجاج الملوّن الأيوبية تدهوراً ملحوظاً في عهد المماليك لتحلّ محلّها تقنيات الطلاء بالمينا والتذهيب.



وكانت العناصر الديكورية تحاطُ بالمينا الحمراء وتُملأ بالأبيض والأصفر والأخضر والأزرق والبنفسجي والوردي. وكانت المينا تُضافُ باردةً وتُثبّتُ بالتسخين على نارٍ هادئة، وهي الطريقة عينها المستخدمة في المشغولات المعدنية والخزف المطعّمين بالمينا. وقد جرى ابتكار هذهِ التقنيات قبل هذا الوقت واستخدمت على نحوٍ ناضج في القرنين الثالث عشر والرابع عشر في صناعةِ الآنية الزجاجية الخاصة بالاستخدام البيتي ولأغراض التصدير. وقد كشفت حفريات الفسطاط وقُصير القدم على البحر الأحمر عن نماذجَ بسيطة من الآنية المستخدمة بيتياً أو حاويات للتصدير. كما تمّ العثورُ على أوانٍ ثمينة في كنوز الكنيسة الأوروبية، بينما أوعز بصنعِها سلاطين اليمن الرسوليّون، بل إنّ بعضَها عُثرَ عليهِ في الصين، وكلّها تشهدُ على التقدير العالي الذي حظيت بهِ هذهِ الأواني. وقد صُنعت في أشكال متنوّعة ومنها القناني والعلب والأقداح والمزهريات والأحواض ذات السيقان والطاسات، بيدَ أنّ القناديلَ كانت الأبرز بين الزجاجيات المملوكية.

ويبلغُ معدّلُ طول القنديل الواحد حوالي أربعين سنتيمتراً، ولهُ رقبة عريضة ومتوهّجة وكتفان منسدلان وستة مقابض وبدن بصليّ الشكل وقاعدة بشكل قدم بارزة أو قدم حلقية. وهناك أيضاً إناء ماء أو زيت زجاجي ذو فتيل عائم داخل القنديل الذي يُعلّق متدلياً من السقف بسلسلة معدنية، وأحياناً كانت السلسلة المعدنية محمولةً على جسم بيضاوي زجاجي مثبّت فوق القنديل. وأغلب الظن أنّ آلافاً من هذهِ القناديل صُنعتْ لإضاءة الجوامع والمؤسسات الخيرية المملوكية. فالقناديلُ الخمسونَ التي تحملُ اسم "حسن"، على سبيل المثال، نموذجٌ بسيط من بين المجموعة الهائلة التي أمر بصناعتها لمصلحة مجمع السلطان الفخم في القاهرة. وعلى الرغم من الاعتقاد السائد بأنّ دمشق كانت مركزاً مرموقاً للصناعات الزجاجية، للقاهرة أهميتها أيضاً؛ فالفضل في الإضافات والابتكارات في الأواني الزجاجية يعودُ إلى المعادن المستخدمة في التطعيم أو الحفر ومنها الشخوص التي ميّزت الحقبة المملوكية المبكرة التي فتحت الأفق أمام مجاميع الوزرات والدوائر المملوءة بالكتابة النقشية والأرابيسك.

وتشي الزخارفُ على قناديل عهد السلطان حسن بالمخزون الكامل من الموتيفات التي طوّرَها الفنانُ المملوكي. فلبعضِها حلى معينية الشكل وموتيفات زهرية أو لوتس صيني طاغ مع زهرات عود الصليب وسط الأربيسك النباتية البهية، وغالباً ما كُتبت الآية القرآنية الخاصة بنور السموات والارض على العنق (سورة النور،35-24) فضلاً عن الإهداء الى السلطان فوق الجزء العلويّ من البَدَن(الصورة 138). وتظهرُ الكتابةُ على العنق بخطّ طوليّ ممزوج، لُوّنت بالمينا الزرقاء يحدُّها خطٌّ أحمر. أمّا الكتابة على البَدَن فنفّذت بخطّ ممزوج وكثيف بخلفية زرقاء، ويحدُّ اللونُ الأحمر الحروفَ المنسقة فوقَ بعضها البعض؛ وعند إضاءة القناديل يبرزُ اسمُ السلطان وألقابه متلألئة بنور الهي في منظر أخّاذ للآيات القرآنية الجميلة وتمثيل مذهل لمجاز الآية القرآنية المحفورة فوقها: ﴿اللهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ﴾.

لقد شهدَ القرنُ الخامس عشر تدهوراً ملحوظاً في نوعية المنتوجات الزجاجية، بيدَ أنّ الأسباب المعروفة كانتشار الوباء وتهجير العمالة أو المنافسة الأجنبية فمازالت موضع نقاش. وعلى مايبدو فإنّ إنتاج أواني المائدة المطلية بالمينا، كالأقداح والصحون، قد

137. جرة خزفية مطلية باللمعان، من دمشق في النصف الثاني من القرن الثالث عشر، ارتفاعها 29 سم؛ الكويت، دار الآثار الإسماعيلية.

138. قنديل جامع، من مصرَ أو سورية، 1363، زجاجيّ مُذهّب ومطعم بالمينا بالأخضر والأزرق والأبيض مع مقابض مسدولة، ارتفاعه 40.5 سم؛ موجود في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

اختفى تماماً عدا المصابيح القليلة الباقية التي أشرت انحداراً فعلياً في جودة الرسم أيضاً. ويُخبرُنا زائرٌ أوربي الى الأرض المقدّسة سنة 1480 عن أوانٍ نُقلت من موارنو إلى يافا ودمشقَ لعناية أحد موظفي القايتباي. وتُشيرُ موتيفاتُ عصر النهضة الزخرفية الموجودة على أحد قناديل مؤسسة قايتباي في القاهرة فضلاً عن النقش غير البارع الى مَنشئها الأوربيّ.

أمّا في مجال المنسوجات، فعلى الرغم من التقدير الذي حظيت بهِ الأقمشة المملوكية، سَلِم القليل منها من التلف ربما بسبب طبيعتها الحساسة سريعة التلف، كما أن ما سلم منها دلّ على خصخصة صناعة الأقمشة في مصر طوال عصر المماليك. وقد ساهم وباء الطاعون وغيرُهُ من المصائب في هلاك العمالة الماهرة في معامل الملابس بالإسكندرية كما أثّر في الإنتاج تأثيراً مأساوياً فهبط عدد النسّاجين هبوطاً حاداً من اثني عشر أو أربعة عشر ألفاً سنة 1394 الى ثمانمئةٍ فقط سنة 1434. وقد أربكت الحملاتُ المغولية



139. ثوب مخاط على شكل صدرية لتمثال العذراء في مصر إبّان القرن الرابع عشر، من الحرير والذهب؛ الطول 70.5 سم، والعرض 111.1 سم؛ موجود في متحف الفنون في كليف لاند.

حركةَ التجارة ما أدى الى ندرة المواد الأولية العراقية والإيرانية ولاسيما المواد الصبغية.
وقد اشتهرت مصر بمنسوجاتها ولاسيما الزرابي الصوفية والنايلون، بيدَ أن تقنيةَ الغزل تغيّرت كثيراً في القرن الثالث عشر عندما هربَ الحائكون المهرة من العراق وإيران والأندلس بعد سقوطها إلى القاهرة جالبين معهم مغازلهم اليدوية على الرغم من أنّها كانت معروفةً أصلاً منذُ القرن الرابع عشر كما أنّ الأقمشةَ الأوربية عانت من تراجع وكساد أديا إلى خفض كبير في أسعارها فأصبحت متوافرة ورخيصة الثمن منذُ بدايةً الحقبة المملوكية ليصبحَ هذا التغيّرُ حقيقةً في قيمة الأقمشة الأوربية بارزة في الحياة الاقتصادية للشرق الأدنى. كما جرى الاعتقاد أنّ معامل التطريز الحكومية تفرّدت بالموارد الأساسية الكفيلة بالتأقلم مع المنافسة المتنامية ولاسيما بعد غلق معامل الإسكندرية والقاهرة إبّان القرن الخامس عشر، بينما افتقرت المعامل الخاصة إلى الرعاية الحكومية وبذا تعرّضت للمصادرة. لكنّ غلق معمل التطريز في عهد السلطان البرجي بارسبي لم يدلّ على افتقار مصر إلى الأقمشة أو تدهور صناعتها، بل إنّ الإنتاج انتقل إلى القاهرة حيثُ تمت خصخصتُهُ. أمّا أسباب ذلك، فمازالت محض تكهنات، لكنها قد تُعزى إلى تعرّض منطقة الدلتا إلى القرصنة. وتُشيرُ مصادرُ تاريخ المماليك إلى استمرار السلطان في توزيع الكسوة الثمينة واستيراد الفرو لرعيّتِهِ حتى نهاية عهده.
يتجلّى ثراءُ الحرير المملوكي في القماش الأزرق البديع ذي الحليات الزخرفية الذهبية المُضاءة بالأبيض، الذي صُنعت منهُ صدريةُ تمثال العذراء في إسبانيا (الصورة 139)؛ وتبدو الأرضية من السّتان ومحاكاة بنسيج خلا من الزخرفة والألوان وغشاء ذهبي ملفوف حول الخيط الحريري. ويتكوّنُ التصميمُ العام للصدرية القوسية الشكل من براعم زهرات عود الصليب الكبيرة وميداليونات صغيرة ثمانية الفصوص في تعريشةٍ كرمية تتشكل إلى براعم لوتس بشكل قطرات دمع تضمُّ كتابات عربية مقلوبة تُقرأ في المرآة، وتصطفُ زهرات اللوتس بمجموعةٍ أفقية. وهناك قماش مشابه في لندن أخضر اللون كُتب على الميداليونات فيه اللقبُ السلطاني "الأشرف." ووُجد وصفٌ لهذه الحليات يعود لسنة 1430 في كتاب بامبينو فيسبو (Enthroned Madona with Saints) مايعني أنّ القماش يعودُ للأشرف بارسبي (العهد 1422-37). ولاريبَ أنّ التصميم القوسيّ على الحرير المملوكي مستوحى من حرير اليوان الصيني الذي تمتع بحظوةٍ كبيرة لدى العالم الإسلامي، ولكن من غير المؤكد أن يكون وجوده على الأقمشة الصينية كان لإرضاء ذوق المسلمين وحسب. على كلٍّ، تحوّلت الحليات الصينية الطبيعية الرقيقة إلى تجريدية وقاسية على المنسوجات المملوكية. وفضلاً عن الحليات القوسية، ازداد رواجُ الحرير المقلّم ما أدى في النهاية إلى محاكاتها في الأقمشة المنتجة في عصر الناصريين في إسبانيا (راجع الفصل 9).
لقد نُفّذ عددٌ من مخطوطات المصحف عالية الجودة من حيث الخط مطلع القرن الخامس عشر، على الرغم من تدهور التزويق فيها الذي كان في معظمه تقليداً لسابقه من الأساليب مع رداءة الأصباغ وبقاء الملون محدوداً إذ غدت الألوان عكرةً وباهتة ومُضمحلة، وقد يُعزى السبب إلى كلفة المواد المستوردة ما أدى إلى التأثير في المشغولات المعدنية أيضاً التي لم يسلمْ منها إلّا النزر اليسير الذي تميز بنحاسه المضروب، لذا استُبدلت الألواح البرونزية والنحاسية بالكسوات المعدنية المثقّبة (راجع الفصل السابع). وقد عبّرَ المقرزي في تاريخهِ عن أسفه لفقدان المشغولات

المعدنية من السوق كما أنّ الشواهد النُّمّية (أي ماله علاقة بالعملات النقدية- numismatic evidence) أثبتت الافتقارَ إلى الفضة والنحاس. وقد يُعزى النقص في الفضة في مصرإلى الطلب المتزايد عليه في إيطاليا فضلاً عن صناعة العملة المعدنية من الفلس والدرهم التي فقدت قيمَها أيضاً بسبب التضخم.

المرحلة المتأخرة

لقد تمّ التغلّبُ على صعوبات منتصف القرن الخامس عشر الاقتصادية خلال عهد قايتباي الطويل المزدهر، حيثُ قادَ قايتباي النموَّ الاقتصادي لمملكته ورعى التجارةَ الدولية الخارجية بحنكته وعقليته السديدة. لكنّ مصادره المالية نضبت بالإنفاق على الحروب المتواصلة التي أُجبرَ على خوضِها ضد جيرانه الشماليين من التركمان الآق وينلو والعثمانيين. وشهد عهدُه إحياء مختلف الفنون من المشغولات المعدنية وتزويق المخطوطات وحياكة الزربية. ففي مجالِ المشغولات المعدنية أنتجت أنواع وأعيدت تقنياتٌ منسية لنصفِ قرن كاستخدام النحاس والحفر على المعدن، وقد تكون حاجةُ السلطان إلى التجهيزات المترفة للعتبات المقدسة في مكة السبب في ذلك.

لقد سلمت خمسةُ شمعدانات صُنعت لضريح النبي في المدينة، وهي تقليدية الشكل والديكور (الصورة 140) حيثُ الحليات الأفقية المتقاطعة مع ميداليونات كبيرة تحمل ختم السلطان الكتابي، ويبلغ طولُ الشمعدان الواحد خمسين سنتيمتراً، ولهُ قاعدة مخروطية مقطوعة وعنق أسطوانيّ ومقبس مستدق. وقد استبدل الحفرُ التقليدي على الشمعدان بالنقش الذي استخدم في ملئِه معجون قاري (إسفلت) في المناطق الغائرة لتتناغمَ مع النحاس المتلألئ. وماعدا بعضَ الحُليات النباتية الضيقة، طغت زخرفةُ خط الثُلُث، إذ تنهضُ حروف الخط البهية لتتقاطعَ مع بعضها البعض مكوّنةً كمّاشاتٍ تضمُّ براعمَ لوتس. وتُعدّ هذه الزخرفة من خاصة المشغولات المعدنية لقايتباي. وعلى الرغم من أنّ الكثير من هذهِ القطع حُفرَ عليها اسم قايتباي، طُعّم عدد قليل منها بالذهبِ والفضةِ، ما شجّع على الاعتقاد بقدرة الفنان المصري على إنتاج روائع تُقارَنُ بمثيلاتها من القرن والنصف الماضي. ويُعتقد أيضاً أنّ من بين روائع الحقبة إناء نحاسياً ضخماً ذا فص كبير مطعم بالذهب والفضة (الصورة 142)، فضلاً عن عددٍ آخر من الأواني الصغيرة الحجم المتعددة الأوجه جُعلت منقوشة ومُطعّمة، ونُسبُ لهذه الحقبة.

وهناك منبر فخم في لندن (الصورة141) يحملُ اسم قايتباي على المدخل وعلى خلفيات الأبواب. وكان الظن الغالب أنّهُ صُنعَ لمدرسة قلعة الكبش بالقاهرة (1468-9)، بيد أنهُ جُلب من مؤسسة أخرى إذ كان السلطانُ بنّاء متعدد المواهب وراعي الصروح الدينية، وقد وصلنا عدد كبير من منابرِ مملكته، كانت معظمها مصنوعةً من الخشب ومن ضمنها منبر مجمع ضريحه في القاهرة (18-116)، وقد صُنعَ بعضُها من الرخام كالذي نُقلَ إلى المدينة بعد حريق عام 1481، والبعضُ الآخر من الحجر كالذي أعدّ سنة 1483 لمجمع فرج بن برقوق في المقبرة الشمالية بالقاهرة. وقد صُنعت منابر خشبية فاخرة في القاهرة خلال القرن الخامس عشر إذ اشتغلَ نحاتو الخشب وفق مواصفات عالية، ومن بين أشهرهم أحمد بن عيسى الذي تركَ توقيعَهُ على منبر جامع الغامري سنة 1446 الذي نُقل فيما بعد إلى مجمع الأشرف بارسباي، وبعد حوالي ثلاثين عاماً (الموافق 879 للهجرة / 1474 للميلاد) نفّذَ أحمد بطلب من قايتباي منبراً خشبياً مرتفعاً للمسجد الحرام في مكة. وفي سنة 81-1480، وقّعَ أحمد منبراً آخر صنعهُ لمدرسة أبي بكر بن مظهر في القاهرة. وقوامُ منابر هذا العصر من شكل مثلثي



140. شمعدان، من القاهرة 3-1482، منقوش بالنحاس، قطر القاعدة 40 سم، موجود في متحف الفنون بالقاهرة.

وبوابة أخّاذة ومقعد مخصص للإمام الذي ازدانَ بالمقرنصات التاجية البارزة والقبة البصلية الشكل التي تعلو المقعد.

ويعدّ منبرُ لندن واحداً من روائع المنابر لميّزاته الاستثنائية؛ فالإطار الذي يُقسّم السطح إلى ألواح عمارية عدة يتكوّن من ألواح خشبية كبيرة مزخرفة بلفافات نافرة وسطحية. بينما تتزينُ خواصرُ المنبر المثلثة بحلية مطرزة بالشرائط الشعاعية التي تبرزُ من نجيماتٍ ذات ستة عشر رأساً، وتحفلُ التجاويفُ النجميةُ الحاصلة والحقول المضلّعة البينية بالعاج المنحوت بالأرابيسك ويُحشى بهِ الخشب. وفي نيويورك هناك ألواح قريبة الشبه أخذت إما من بابٍ ما أو من منبر. وتُحشى الدرابزونات والألواح العمودية تحت المقعد بمجاميع شريطية مشابهة أصغر حجماً. إنّ إقحام الزخرفة الهندسية بالأرابيسك المنحوت بدقة يعطي القطعةَ منظراً مذهلاً عن بعد وعن قربٍ أيضاً. وقد حدا حجمُ



141. منبر من القاهرة، 1470؛ مصنوع من الخشب المنحوت بإضافاتٍ عاجية؛ ارتفاعه 7.3 سم؛ متحف فكتوريا والبرت بلندن.

هذا المنبر وغيره من المنابر بالمصممين إلى تبني حلول عمارية وتحويرها بما يُناسب المنبر، بيدَ أنّ الدقة المتناهية المطلوبة جعل تلك الحلول نمطاً من فنون الزخرفة المعروفة وقتئذ. وعلى الرغم من أنّ المنابر الخشبيةَ كانت معروفةً في العصر الأيوبي، إلّا أنّ العاجَ أضيف لأول مرةٍ إلى الأخشاب مختلفة الألوان في عصر المماليك كالآبنوس والخشب الأحمر. وفي نهاية العهد المملوكي أصبح العاجُ باهظَ التكلفة فاقتصر استخدامُه على مؤسسات العرابين الأثرياء وعاليي المقام؛ ففي المنبر المصنوع سنة 81-1480 لأحد أمراء قايتباي، وهو قاجماس الإسحاقي، ، حلّ العاج محلّ العظم، كما استخدم في التطريز بالشرائط إذ تمتدّ الشرائط من المركز العاجي للنجيمة في تصميم يُذكّرُ بالتصاميم النجيمية على واجهات مخطوطات المصحف المعروفة منذ العهودً المبكرة (الصورة 131، 135).

ومن المعروف أنّ مخطوطات تاريخيةً ودينيةً وكُتباً وكرّاسات نُفّذت لقايتباي من بين أجودها مخطوطات قرآنية و"الكواكب الدُرّية" المعروفة أيضاً بـ "قصيدة البردة"، وهي قصيدة مدح للشاعر البوصيري (المتوفى1296) وتحكي قصةَ تأثر النبي بقصيدةِ مدح لكعب بن زهير قرأها في حضرتِه فكساهُ بردتَهُ. ولم تحظَ قصيدةٌ في الشعر العربيِّ بالشهرةِ في العهد المملوكي بمثل ما حظيت بها هذهِ القصيدة حتى أضحت تقليداً مملوكياً تزيين النصّ بخماسية (عرف بالتخميس)، وهي شكل شعري يتكوّنُ من بيت شعري واحد من قصيدة البردة مضافٌ إليه أربعة أبيات من التعليق والشرح؛ وكان كلّ بيتٍ من قصيدة البوصيري يُنسخُ بالحجم الكبير وبلون واحد، بينما تُكتبُ الأبيات الأربعة المرافقة بخط أصغر ولونٍ مختلف مثل الأحمر والأخضر والذهبيّ. والنموذج الموجود في دبلن (الصورة 143) يُوضّحُ فن التزويق في عهد قايتباي فضلاً عن مخطوطة أخرى في دبلن أيضاً، وعلى الرغم من افتقار الأخيرة إلى تاريخ النسخ، يبدو أنها نُفّذت لنديم قايتباي، ياشبيك من مهدي (راجع الفصل السابع) سنة 3-1472. وتشي واجهة مخطوطة قايتباي المزدوجة بتغيّر فن التزويق منذُ نهاية القرن الرابع عشر، إذ حلّت الميداليونات ذوات الفص الكبير محلّ النُّجيمات الشعاعية، وتحملُ هذهِ الميداليونات اسم السلطان من اليمين والدعاء له إلى اليسار. وأضحى هذا الترتيبُ الثلاثي تقليداً، بينما تمّ تبسيط التصميم على نحو كبير مع قلة مجاميع الحاشية وتوحيد حجم الألواح أو الأشرطة، على الرغم من التنوع الكبير في موتيفات الخط والأرابيسك ومحدودية الملون إذ لم تتعدّ ألوانه أكثر من الدرجات الترابية للأحمر والأزرق والأخضر والذهبي الباهت. إنّ هذهِ الألوان الرديئة ميزت أعمال أواخر القرن الخامس عشر.

أمّا في مجال صناعة الأقمشة والمنسوجات، فإنّ أهمها قاطبةً التي يعودُ الفضلُ فيها إلى الرعاية المملوكية هي الزربية ذات الزخارف العقدية (أو المَكرميات)، ناهيك عن مجموعةٍ من الزرابي رائعة الحبك فاتنة التصميم تُكنى بـ "زربية مملوك"، فهي جميعاً محاكاة من الصوف عدا إحداها جُعلت من الحرير الأخاذ. تعدُّ خيوط الصوف بشكلٍ طولي لتُغزل بعكس عقارب الساعة (بشكل الحرف Z وهو مايُميّزها عن المألوف الذي يُغزل باتجاه عقارب الساعة كالحرف S) وبعد تمرير ثلاث إلى أربع غرزات لتوضع على المغزل الواحدة فوق الأخرى تُعمل بشكل عقد ملفوفة حول الغرزات (للمزيد من التفاصيل يُرجى الاطلاع على طريقة الحياكة في نهاية هذا الفصل). ويتألف الملون التقليدي من الأحمر المستخرج من حشرة اللاك والأزرق والأخضر، ويُضاف إليها أحياناً الأصفر والعاجي. ويعتمدُ التصميمُ غالباً على حقل أو أكثر من الموتيفات المثمّنة ضمن الحد الفاصل الواحد المتناوب مع الوزرات والدوائر. ولنماذج الزرابي صغيرة الحجم (2.0X1.5 متراً) حقل واحد يضمُّ مثمّناً وحيداً يكتنفُهُ شريطان مستطيلان ضيقان؛ أمّا الزربية الأكبر حجماً (إلى حد 11 X 4 أمتار) فلها ثلاثة إلى خمسةِ مثمّنات في خطٍ يَملأ الحقل المطلوب. إنّ موتيفات الحشو، كالمثمّنات والمسدّسات والمثلثات والأوراق النباتية مظلية الشكل وأشجار السرو والكؤوس، لها تأثير كيليوسكوبي

142. حوض من القاهرة، في الربع الأخير من القرن الرابع عشر، مصنوع من النحاس المطعم بالفضة والذهب؛ المتحف الإسلامي التركي في إسطنبول.

عميق (الصورة 144).

لقد كان تحديدُ مكان الزربية "مملوك" محض سجالٍ بين الدارسين، فقالوا بدمشق ورودس وسراقسطة وإسبانيا والقاهرة ثمّ المغرب، بيدَ أنّ القاهرةَ كانت الأرجح،

143. واجهة مزدوجة من مخطوطة قصيدة البوصيري، في كتاب الكواكب الدُرّية، القاهرة 1470؛ الأبعاد x3040 سم؛ مكتبة جستر بيتي في دبلن؛ المخطوطة 4168، الصفحات الرابعة- 2 اليمنى.



144. زربية من القاهرة نهاية القرن الخامس عشر، محاكة من الشعر الأحمر والأخضر والأزرق، أبعادها 1.86X1.37 سم؛ من متحف الأقمشة بواشنطن دي سي.

ولاسيما أنّ مصادرَ تاريخيةً أشارت إلى استخدام هذهِ الزرابي في القاهرة بل حياكتها هناك. ففي سنة 1341 عندما نُهب قصر الأمير المملوكي وتاجر السكّر، سيف الدين قوصون، كان من بين الغنائم زرابي من الأناضول وديار بكر وشيراز فضلاً عن ستة عشر زوجاً من المعامل الملكية في القاهرة وأربعة أزواج من الزربية الحريرية الذي لايُقدّرُ بثمن. وفي سنة 1474 ذكر الرحّالة الفينيسي بربارو أنّ منتوجَ القاهرة من الزرابي أقلّ جودةً من مثيلاتِها في تبريز كما عُثرَ على زربيتي "مملوك" تحملان شعاري أمراء من بلاطِ قايتباي. وقد يكونُ الرخاء السائد في القرن الخامس عشر قد شجّعَ على إنتاجها في الأناضول الشرقية التي كانت حاضرةَ العثمانيين والتركمان الآق وينلو مجتمعةً ومركزاً للزربية "مملوك"، بيدَ أنّ العمالةَ، على مايبدو، اضطروا للهجرة إلى ملاذٍ آمنٍ في القاهرة. ومما يُرجّحُ كفةَ القاهرة أيضاً قوائم الجرد الإيطالية الخاصة بالقرن السادس عشر التي لقّبته بـ "كايرينو". وفي النهاية، فإنّ القاهرة مابرحت حاضرةَ الزربية في القرن السادس عشر، ففي سنة 1585 أمر السلطان مراد الثالث بنقل ثلاثة حائكين من القاهرة إلى البلاط في إسطنبول جالبين معهم ما يقرب من طنين من الصوف المصبوغ، وهناك ثلاثةُ أنواع من زربية "مملوك" وهي "بارا مملوك" و "رقعة الشطرنج" و "بلاط عثمان" التي أنتجت في كلِّ مكانٍ من شرقِ البحر الأبيض المتوسط خلال القرن السادس عشر (راجع الفصل السادس عشر).

الفصل التاسع

العمارة والفنون في المغرب في عهد الحفصيين والمرينيين والناصريين

بعد الهزيمة المنكرة في معركة لاس نافانس دي تولوسا سنة 1212 انهارت إمبراطورية الموحدين، وأدّى زوالُها إلى ظهور أربع قوى إقليمية متنافسة في المغرب بشمال إفريقية، وهي ثلاثُ سلالات: الحَفصيّون في تونس (1554-1235)، وبنو عبدالواد أو الزيانيّون في تلمسان (1544-1236) والمَرينيّون والوطّاسيّون في فاس (1229-1549) فضلاً عن سلالة الناصريين في غرناطة (1492-1230) بجنوب إسبانيا. وقد كان هناك توازنٌ في القوى بين الحفصيين في الشرق والمرينيين في الغرب حيثُ ادّعى كلٌّ منهما أحقيته في وراثةِ الموحّدين، أمّا بنو عبدالواد فغالباً ما شُغلوا بجيرانهم الأقوياء ولم يتسنّ لهم رعاية الفنون. وقد سقطت مدن إسبانيا المسلمة (قُرطبة وإشبيلية) بيد المسيحيين بعد تقهقر الموحّدين نحو شمال إفريقية، بينما غدَت المقاطعةُ الجبلية من غرناطةَ تحت حكم الناصريين الذين حاولوا تعديل ميزان القوى بين جيرانهم المسيحيين الأقوياء من الشمال والمسلمين من الجنوب.

وقد اقتصرت مظاهرُ الفنون الإسلامية في شمال إفريقية على العمران الديني وتجهيزاته ولا يعودُ ذلك إلى ضعف الرعاية الملكية له بالمقارنة مع رعايته في غرناطة وحسب وإنّما لأنّ للمباني الدينية حظوة متجددة من لدن الأجيال اللاحقة بغض النظر عن مؤسّسها، فكانت تُرمّ وتُصان على مرّ العصور وتغيّر الحكّام أو الأشخاص، على العكس من المشيّدات الأخرى ذات الطابع الدنيوي فقد عانت من الإهمال التام. وعلى العكس من ذلك، في إسبانيا دَمّرتِ الأجيالُ المتلاحقةُ كلَّ أثرٍ إسلامي واقتصرت رعايةُ الفنون فيها على الصروح الخاصة بالبلاط على وجهِ الخصوص. بهذه الطريقة تمّت صيانةُ قصور الناصريين وتركتهم بتبني ثقافة الأمراء الدولية التي تروقُ للعالمين المسيحيّ والمسلم.

الحَفصيّون

لقد اكتسبَ الحَفصيّون لقبَهم من الشيخ أبو حفص عمر (المتوفّى 1176) الذي كان رفيقَ مؤسس دولة الموحّدين، وسليلَ حكام مقاطعة إفريقية (المعروفة الآن بتونس). وبرزَ من بينهم أبو زكريا يحيى الأول (العهد 49-1228) الذي أعلن استقلالَهُ واتخذَ تونس عاصمةً لهُ. وفي عهدِ الحفصيين فقدت القيروان -العاصمة التقليدية في تونس- أهميتَها السياسية، وأضحت المدنُ الساحليةُ مثل تونس وصفاقس وسوسة حواضر للعلاقات الدبلوماسيةِ والتجارية خلال منطقة البحر الأبيض المتوسّط. فتضاعفَ عددُ السكّان بتدفق اللاجئين من إسبانيا الذين جلبوا معهم تقاليدَهم الفنية، وجعلوا من تونسَ عاصمةً ثقافيةً وفنية، وأقام الحَفصيّون علاقات طيبةً مع مماليك مصرَ فجلبوا الابتكاراتِ الفنيةَ من الشرق الإسلامي حتى غدا الفن الحَفصيّ ملتقى الشرق والغرب.

لقد بُدئَ بتشييد جامع القصبة في تونس (5-1231) قبل إعلان الحَفصيين استقلالَهم عن الموحدين ببضعِ سنين؛ تنهض بنايةُ المسجد على بقعةٍ مربّعة على وفق طرز العمارةِ الإسلامية العريقة وبنائها الحجريّ ورواق الصلاة المسقّف المسنَد إلى قناطرَ ملتقية من السطح وقائمة على أعمدة. ويكمنُ تأثيرُ الميزات الديكورية الجديدة القادمة من الغرب البعيد، من مراكش أو من إسبانيا، في المقرَنصات الجصية المستخدمة في بناء القبة على بائكة أمام المحراب. أمّا المنارة الحجرية المربّعة (الصورة 145) المزدانةُ بمجاميع الزخرفة المعينية ومتوّجة بقنديل مسقّف بهرم من الآجر الأخضر فمستوحاةٌ من عمران الموحدين وشكلٌ آخر من أشكال الأثر الغربيّ فيها، وهي كثيرة الشبه بمنارة جامع القصبة في مراكش التي تسبقها بحوالي خمسين سنةً.

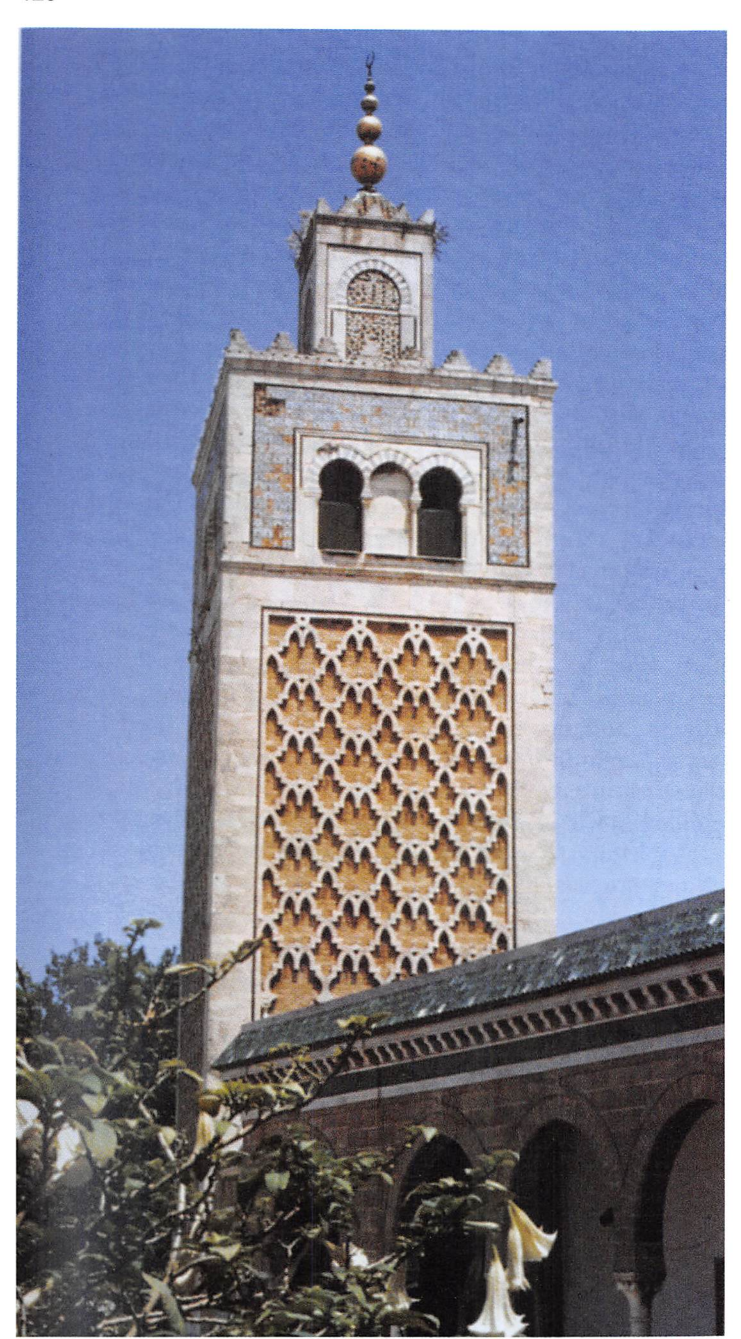
وعلى الرغم من أفول نجم القيروان التي كانت عاصمة الغرب الإسلامي، جدّد الحَفصيّون مَسجدَها الجامعَ تكريماً لمكانته المقدّسة بوصفه واحداً من أقدم الجوامع في الإسلام؛ فقد عمّروا الأروقةَ التي تُحيطُ بفنائه، وأعادوا تصميمَ بوّابته، المعروفة بباب لالا ريحانة (الصورة 146) الواقعة إلى الشرق وأُعيد بناؤها بأمر من أبي حفص عمر سنة 1294؛ وأصل تسمية البوابة يرجع إلى قدّيسة مدفونة على مقربةٍ منها؛ والبوابة عبارة عن بهو أو جناح تغشاه قبةٌ ذات أخاديد. أمّا الشكل العام وطريقة البناء فمستوحيان بلا شك من البوابة البارزة في مسجدٍ في المهدية، المدينة الساحلية الجارة (917)؛ بيدَ أنّ القناطرَ المسدودة (الكاذبة) والمَرلون التاجي والأرابيسك الجصي المنحوت فجلّها مستوحاة من طُرز مراكشية-إسبانية.

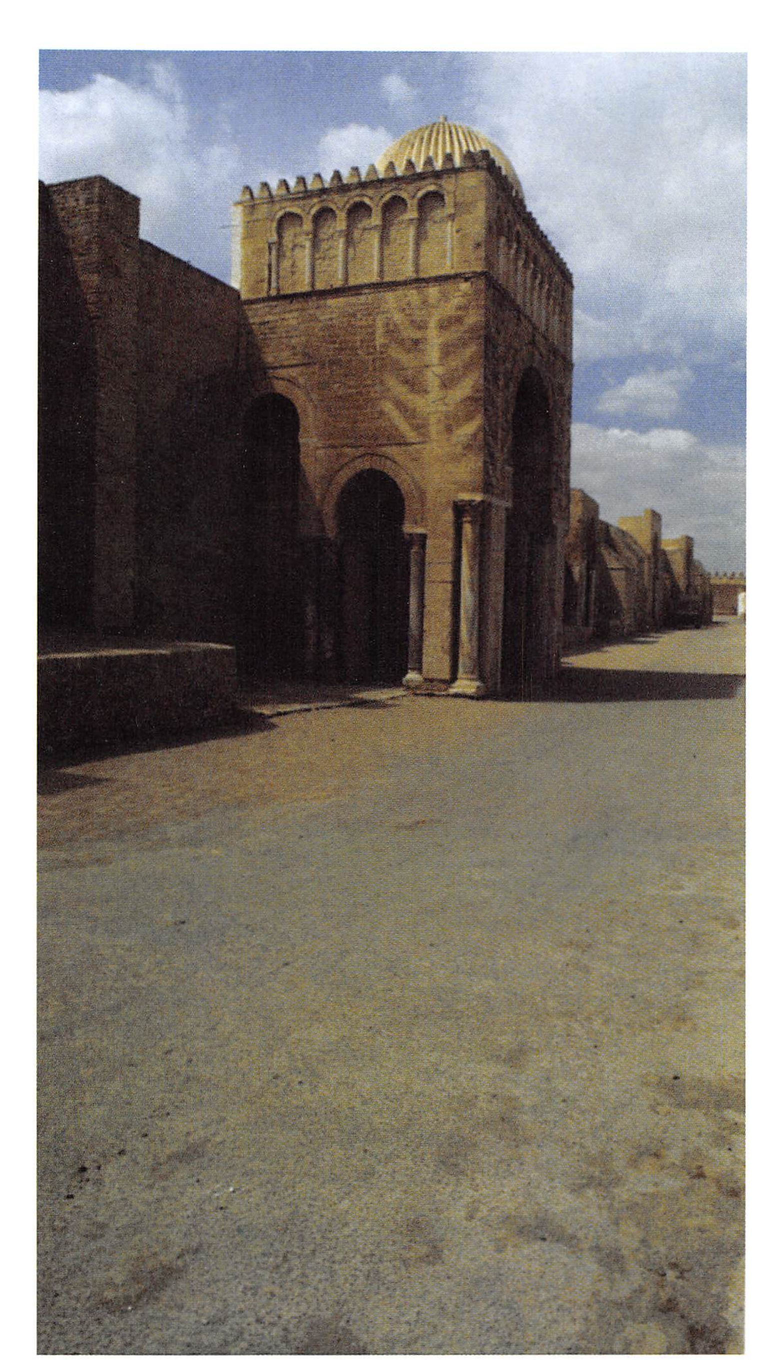
وفضلاً عن عمارة المساجد، اضطلعَ الحَفصيّون بإدخال المدارس الدينية إلى المغرب؛ التي ذاعَ صيتُها في القرنين الحادي عشر والثاني عشر في أرض المسلمين الشرقية والمركزية، وساعدت في تحقيق هدفين في آنٍ واحد، وهما نشر روح التقوى والورع ومحاربة الابتداع فضلاً عن ضمّ قبر المؤسس وتخليدِ اسمه في الشرق الإسلامي. أمّا في الغرب الإسلامي فلم تكنِ المدارس المُلحقة بالأضرحة معروفةً لانتشار المذهب المالكيّ هناك الذي يحرّمُ تعيينَ الشخصِ نفسه قيماً على الوقف الإسلامي؛ وعليه، وُضعت المدارس الدينية في المغرب تحت الرعاية الحكومية ولاسيما وأنّ الحاكم فقط يستطيعُ الإنفاقَ عليها ولأغراضٍ روحية وحسب.

وكانت أوّلَ مدرسة في الغربِ الإسلامي هي مدرسة الشمّاعية وشيّدَها مؤسس السلالة الحَفصية أبو زكريا يحيى سنة 1249 في تونس وقوامُها بيت مدنيّ عُدّلَ لاستيعاب الطلبة وتوفير حجرة لأداءِ الصلاة وتلقي العلم. ومن بين المدارس الأخرى المدرسة المنتصرية التي بناها الخليفة المنتصر بالله (العهد 35-1434)؛ وشُيّدت المدرسة على وفق المُخطّط رباعي الإيوانات الذي اقتُبس من دون شك من نماذجَ من الشرق ، من مصرَ المماليك على الأغلب (راجع الفصل السادس) التي كان للحفصيين معها علاقاتٌ متينة. وقد أُعيد إنشاء هذهِ المباني ولاسيما في القرن السابع عشر، وأُجريت عليها الكثير من التعديلات بحيث فقدت معظمَ معالمها الأصلية.

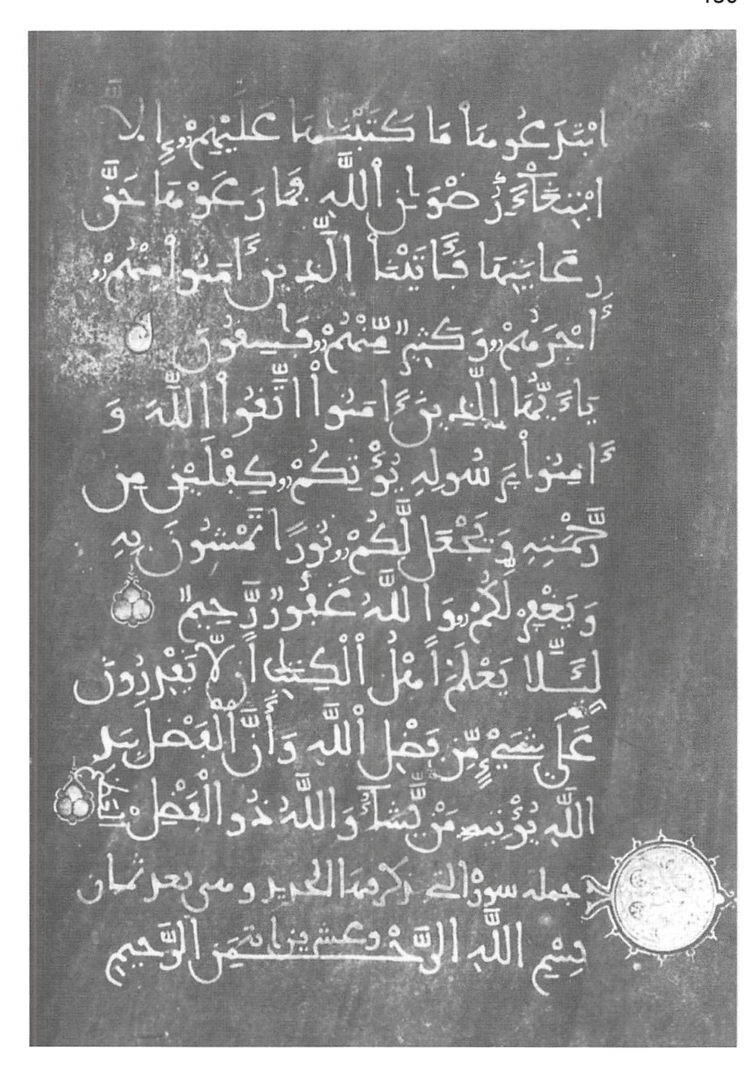
145. منارة جامع القصبة بتونس ، آذار / مارس 1233

146. المسجد الكبير في القيروان ، باب لالا ريحانة، 1294.



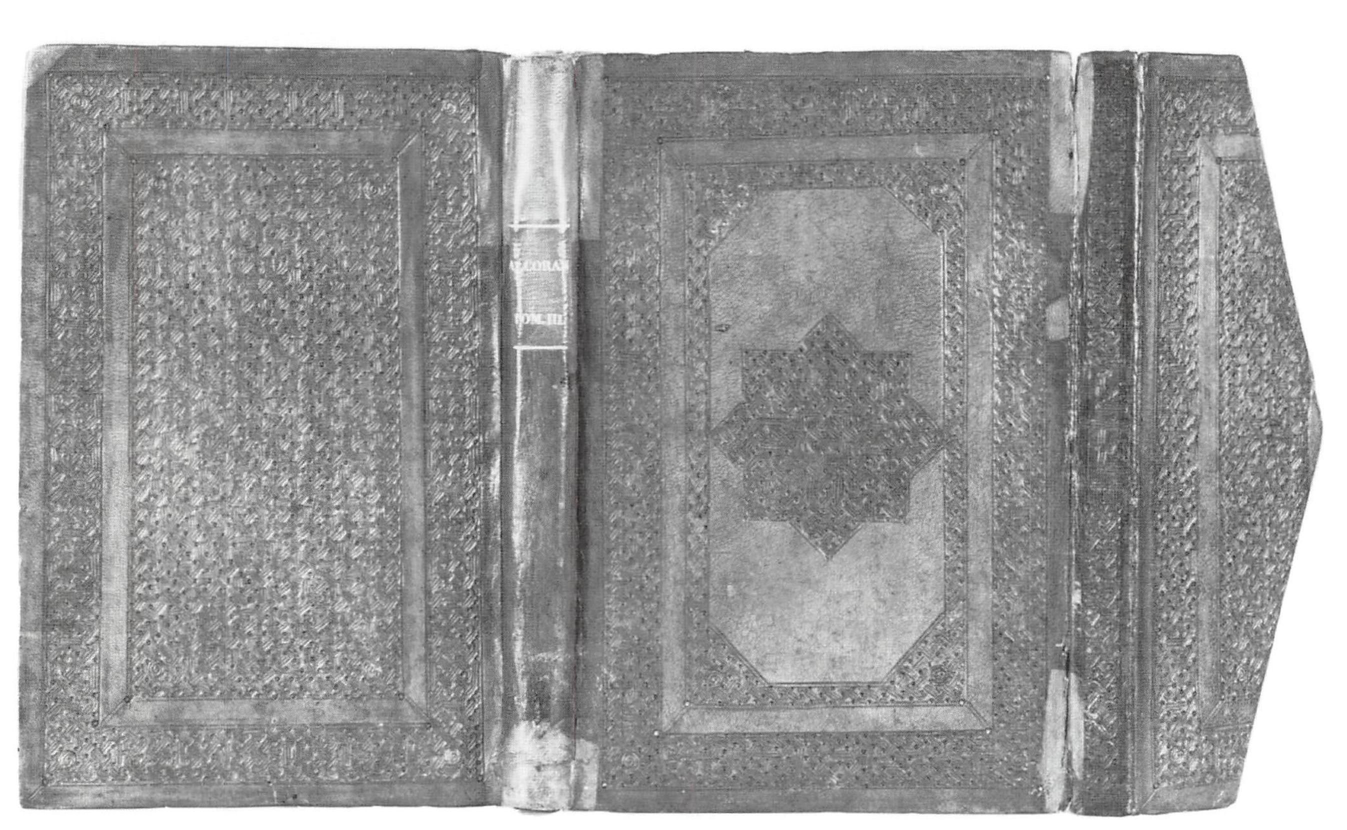


ولم تتجلّ خدمةُ الدين في عهد الحَفصيين في العمارةِ وحسب وإنّما في المقتنيات الإسلامية الأخرى، ومنها مخطوطة القرآن المكوّنة من خمسةِ أجزاء (الصور 147، 148) والتي وقفت لمسجد القصبة بتونس في آذار من عام 1405 في عهد المتوكل (العهد 1434-1394)؛ ونُسخت على أوراقٍ صغيرة الحجم (بأبعاد 16 24 X سم)؛ ولوّن الورق بدرجات من ألوان البني الفاتح إلى البنفسجيّ. واحتوت كلّ صفحة على ثلاثة عشر سطراً مكتوباً بالحبر الفضي، بينما كُتبت أسماء السور بالذهب فضلاً على علامات تنقيط الآيات وتزويق الحاشية. أمّا الخط فنُفّذ بأسلوب مغربيّ مميّز يختلف عن الخطوط الإسلامية الشرقية بقصبته الغليظة والبطون المكوّرة للحروف النازلة (مثل اللام والنون والميم وغيرها)، فضلاً عن شكل النقاط الفريد من نوعه كما في نقاط الفاء والقاف والنون وباقي الحروف. وقد وُجد هذا الخط في الغرب الإسلامي خلال القرن الحادي عشر بوصفه بديلاً إقليمياً للأسلوب الجديد من الخط المعروف في أراضي الإسلام الشرقية. تُعدّ هذهِ المخطوطة منقطعة النظير لأسباب عدة؛ فهي أقدم أنموذج من مخطوطات القرآن المغربية المنسوخة على ورق حيثُ كان يُستخدم في الغرب الإسلامي الرّق لسنواتٍ طويلة حتى بعد ازدهار صناعة الورق في الشرق الإسلامي؛ كما أنّ الكتابة كانت عمودية بينما اتخذت باقي المخطوطات المغربية الشكل المربّع، فضلاً عن طريقة التلوين بالفضة والذهب إذ يُستخدم الورق ذو الألوان



147. صفحة من مخطوطة القرآن خماسية الأجزاء، تونس سنة 1405 على الأرجح. 24.2 X15.8 سم. باريس، متحف بيبليوثيك ناشيونال. المخطوطات العربية 392، الورقة 25 اليسرى.

148. غلاف مخطوطة القرآن الخماسية الأجزاء، تونس، 1405 على الأرجح. الغلاف مضغوط بالحرارة؛ متحف بيبليوثيك ناشيونال. المخطوطات العربية 392.



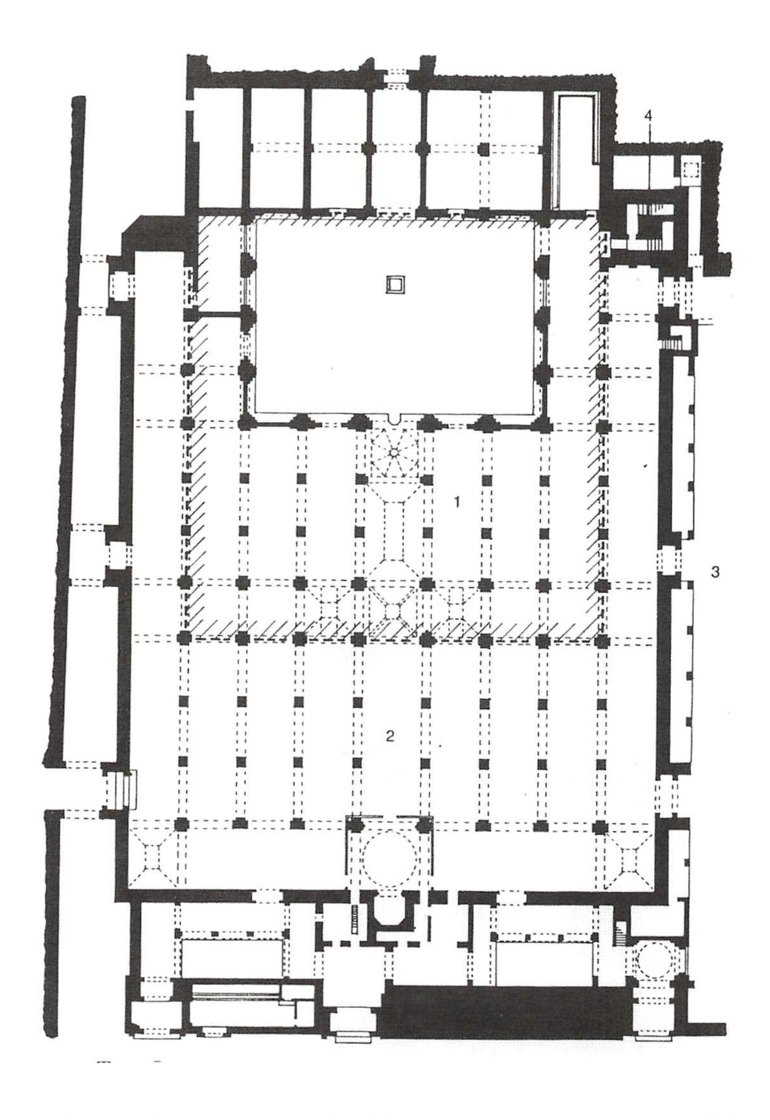
المُعالجة الخفيفة التي تُذكّرُ بإحدى أشهر مخطوطات المغرب القرآنية المعروفة بـ "القرآن الأزرق" وأنتجت أول نسخة منها في القيروان منتصف القرن العاشر، وكانت بسبعة أجزاء ومذهبة ومعالجة بالأزرق الداكن. ووفقاً لوثائق حفصية قديمة، أصبح القرآن الأزرق متوفراً في المكتبة عام 1300 على الأرجح، وأغلبُ الظنّ أنّه أصبحَ أنموذجاً للمخطوطة الحَفصية لقرنٍ قادم.

يعتمد التجليدُ في المخطوطة الحفصية على الغلاف الجلدي المضغوط، فكعب المخطوطة الذي يربط غلاف المخطوطة من الأعلى والأسفل بدا جديداً ومبتكراً؛ أمّا لسان الغلاف فجعل على وفق التصميم القديم. وللغلاف الخارجي تشكيل يُشبه الزربية فضلاً عن حدود تضمّ مستطيلاً يتمركزُ فيهِ مثمّن. وتَزخرُ النجمة المركزية والحدود بزخرفة الضفيرة؛ إنّ تقنية الضغط الحراري والمثمّن المركزي والضفيرة، كلّها من ميّزات نظام تجليد كتب مكتبة مسجد القيروان، ولكي تتماشى العناصر التقليدية من التجليد المربعي مع الشكل المستطيل لهذهِ المجلّدات، أُضيفت قطع الزوايا لخلق شكل الزربية النموذجي المعروف في الشرق الإسلامي.

المَرينيّون

بعد هزيمتهم في لاس نافاس سنة 1212، تقهقر الموحدون إلى شمال أفريقية، بيدَ أن دولتَهم هناك لم تدمْ أكثر من بضع سنين، حيث بدا المرينيّون (بنو مرين) وهم قبيلة بدوية من بربر زناتة بالزحف نحو المَغرب خلال الصحراء سنة 1216؛ فاحتلوا عاصمة الموحدين في مراكش سنة 1269 واتخذوها مدينةً ثانية بعد عاصمتهم فاس الجديدة في الأول من آذار سنة 1276. ينقسم تاريخُ المرينيين إلى عهدين؛ الأول من عام 1269 حتى عام 1358 وتميزَ بالغزوات العسكرية والتوسع الحضري والاستقرار السياسي، لذا تؤرّخُ عمارةُ مؤسساتهم من هذهِ الحقبة؛ أمّا العصر الممتد بين 1358 وحتى 1465 فشهدَ تآكلا بطيئا في التركيبة السياسية للدولة وتقلّصاً في مساحتها الجغرافية فضلاً عن الانقسام الداخلي. وتمثّلَ الرخاء المادي في ازدهار الزراعة والصناعة والتجارة ولاسيما تجارة الذهب مع مالي. ويشيرُ العدد لعمائرهم الدينية إلى ازدهار دولتهم وإلى صورتهم التي أفلحوا في تثبيتها بوصفهم ورثةَ الموحدين وحماة الإسلام في المغرب حيثُ سلمت من الهدم أو التدمير، إلّا من منافسيهم الحَفصيين.

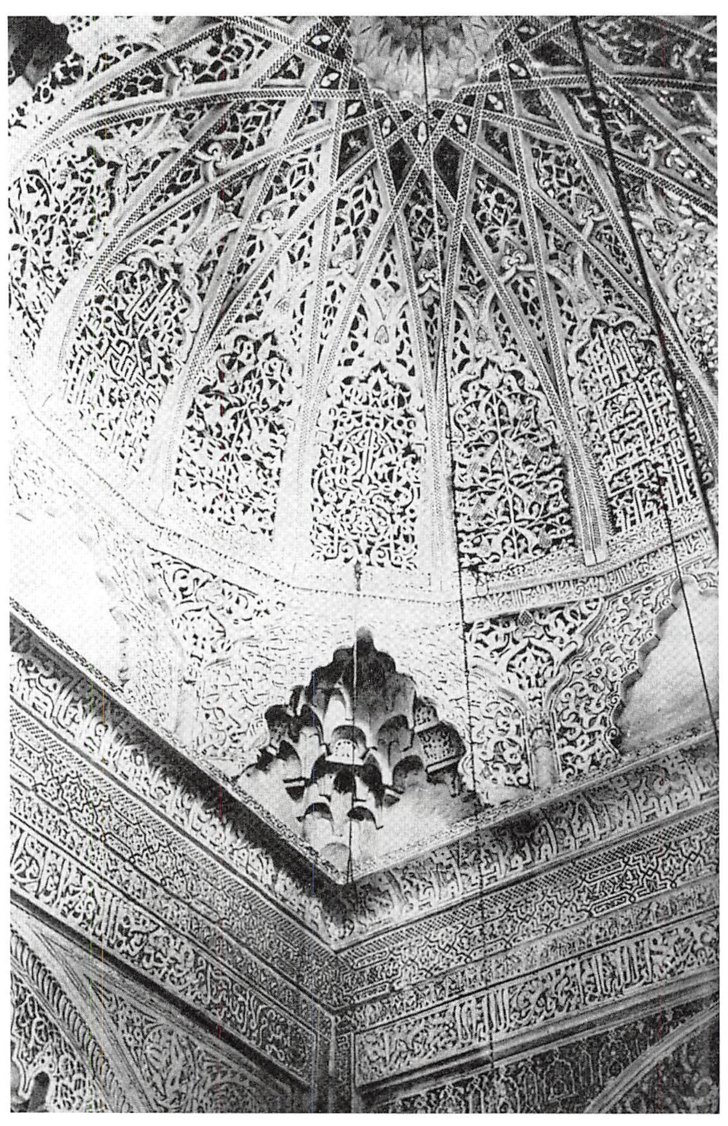
ومن أوائل مشاريعهم كان توسيع المسجد الجامع الذي أسسه الموحدون عام 1142 في مدينة تازه، المدينة الشرقية ذات الأهمية الاستراتيجية نظراً لموقعها المسيطر على الشريان الرئيس بين المغرب والشرق على الطريق بين جبال "ريف" والأطلس الأوسط، وكانت تازه أول مدينة أخضعَها المرينيون لنفوذهم فغدت قاعدةً لتوسّعهم في أرض المغرب قاطبةً، وأولوها جلّ اهتمامِهم وعمروها وأعادوا بناءَ حصونها ووقفوا لها مدرسَة ومستشفى، والأهم من كلّ ذلك وسّعوا مسجدَها الجامع. وتذكرُ مُدوّنةٌ هناك أنّ السلطان يعقوب يوسف (العهد 1307-1286) وسّع المسجد بقدر أربع بائكات باتجاه القبلة وبائكتين نحو الشرق والغرب (الصورة 149)، وبذا تضاعفت مساحةُ رواق الصلاة. ويكمن ما أضافهُ المرينيون إلى البناء الأصلي الموحّدي في الجزء الداخلي من المسجد بالامتداد العرضي لأقواس حدوة الفرس وشكلها المستدير وعلى الجزء الخارجي يمكن ملاحظة الفراغ الواضح في سقوف الآجر المجملنة. كما أضاف المرينيّون فناءً واسعاً جديداً إلى الشرق من الجامع بمساحة الجامع نفسه 72 في 44 متراً. وكحال التوسع الذي أحدث للجامع الكبير في قرطبة في القرنين التاسع



149. المسجد الكبير في تازة، خريطة التوسيع سنة 1294. 1)الجامع الأصلي (مظلل)؛ 2) التوسيع؛ 3)الفناء الجانبي؛ 4) المنارة.

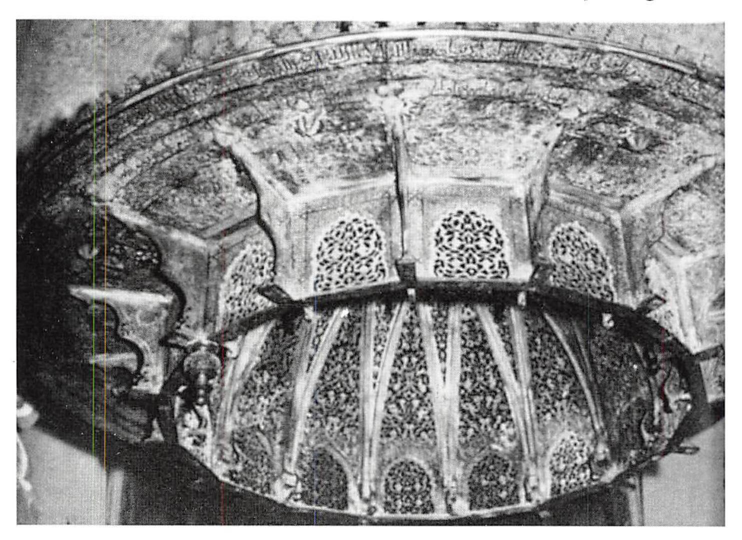
والعاشر، فإنّ عمارةَ جامع تازه تشهدُ على النمو السكاني المضطرد للمدينة وعلى تعاظم أهميتها في هذا العصر.

وقد نَسج المرينيّون عمارةَ المسجد على منوال العمارةِ الموحدية، في مسجد تازه أضاف المرينيّون ثلاث نقاط مقنطرة في الممشى أمام القبلة: فجعلوا القناطر الخشبية الركنية تكتنفُ قنطرةً أخّاذة مخرّمة بالجص أمام المحراب (الصورة 150) المنحوت بإسراف بالجص (carved in stucco). وتُسندُ البائكةُ بأقواس حجاب الخوذة (la brequin arches) المكسوّة بدقة بالجص المنحوت على نحومعقد بالجص. فمنطقة الانتقال مثمّنة الزوايا تسندُ القبو (cupola) أو باطن القبةِ ذا الستة عشر جانباً، وجُعلت من حنيات ركنية (squinches) مقرنصة تتناوبُ مع النوافذ المثلثة التي تُكرّرُ شكلَ الحنية الركنية. ويتشكّلُ القبو نفسُه من اثنين وثلاثين ضلعاً متواشجاً لتشكل نجمةً في المركز. وشُغلت الفراغُات بين الأضلاع بالأرابيسك المُخرّم وبزخرفة الخط العربيّ وبمستويات عدّة، وأصلُ القبة المضلّعة في البائكة أمام المحراب شمالي-إفريقيّ يَعودُ إلى حملة إعمار جامع قرطبة إبّان القرن العاشر الميلادي، بيدَ أنّ النموذجَ الأقرب هو القبة الموحدية للمسجد الكبير بفاس وتاريخُها 1136. ويوجدُ



150. الجامع الكبير في تازة، القبة فوق المحراب، 94-1291.

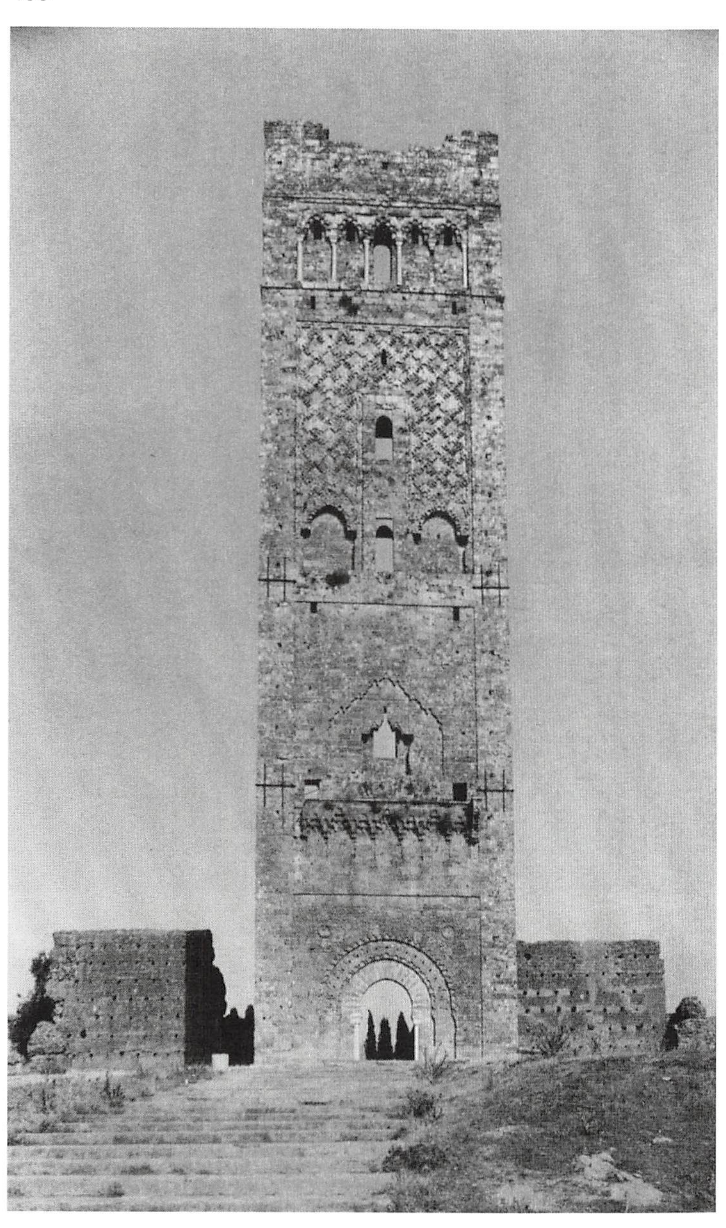
151. الجامع الكبير في تازة، الثريا البرونزية، 1294.



إلى اليمين من محراب تازه خزانة للمنبر الخشبي القابل للطيّ كما جرت العادة في شمال إفريقية، إذ كان يُستخرج من الخزانة عند الحاجة لأداء خطبة الجمعة. أمّا من ناحية الشكل، فالمنبر مستوحى من منابر المرابطين المصنوعة من الخشب الثمين المطعّم بالعاج المتضافرين في زخرفة مثمّنة تتنوّعُ عند كلّ درَجة من سلالم المنبر الثمانية.

في مركز رواق الصلاة، حيثُ تقعُ البائكاتُ الثلاث أمام المحراب القديم وتكتنفهُ، إذ يمكنُ الاستدلال عليها من الخارج خلال السقوف الهرمية ومن الداخل خلال أقواس حجاب الخوذة والديكور الجصّي المنحوت على نحو مذهل؛ وتتدلّى من السقف ثريا برونزية ضخمة (قطرها متران ونصف) (الصورة 151) من البائكة المركزية، وقوام الثريا تسعة صفوف دائرية بأحجام متضائلة منضّدة بطبقات بديعة كأنّها كعة عُرس ويمكنها حمل 514 مشكاةً زيتية زجاجيةً، وهي أضخم ثريا وُجدت في شمال إفريقية قاطبةً؛ وجُعلت مخرّمة بالأرابيسك وحافلة بكتابة نقشية منحوتة، بينما نُقش جزؤها السفلي بستة عشر ضلعاً متقاطعاً، تُكرّرُ تصميم قبة المحراب. وعلى الجزء الداخلي من الثريا نُقشت أبيات قصيدة تُفيدُ بأنّ أبا يعقوب أهداها إلى الجامع سنة 694 للهجرة (الموافق 1294 للميلاد). ووفقاً لما ذكرته مصادرُ القرون الوسطى أنّ الثريا كلّفت ثمانية آلآف دينار وبلغ وزنُها اثنين وثلاثين قنطاراً. وظلت الثريا والمنبر أروع موجودات المسجد إلى يومنا هذا، فضلاً عن بضعة مصابيح وساتر خشبي يَقوم مقامَ المحراب (يُطلق عليه عنزة) قابل للطي جُعل على واجهة فناء رواق الصلاة.

وتكمن أهميةُ مدينة تازة في موقع المسيطر على منفذ من وإلى مدينة تلمسان عاصمة آل عبدالواد أو الزيانيين، وهم سلالة بربرية أخرى منافسة للمرينيين. ومما يُذكر أنّ السلطان المريني أبا يعقوب هاجمَ مدينةَ تلمسان أربع مرات وحاصرَها لثمانِ سنوات وبنى معسكراً محصّناً إلى الغربِ منها. وقد عُرفت بالمحلة المنصورة أو المنصورة وحسب ولها مستشفى وخانات وحمامات ومسجد جامع تَقع جميعُها داخل سورها الذي يبلغ طولُهُ أربعةَ كليومترات. ولم يسلمْ من معالمِها سوى أطلال جامع شُيّدَ سنة 1303، وجُعل سورُه المبني بخليط صلد من الرمال والطين والحجر وغيره بأبعاد 60 في 85 متراً ويعود تخطيطُهُ العمرانيّ إلى مساجد الموحدين الجامعة كجامع الرباط، الذي بُني بوصفه ثكنة عسكرية ضخمة. وللجامع بضع بواباتٍ من الحجر تُفضي إلى الداخل الذي يضمُّ فناءاً مربّعاً محاطاً بصف من العقود، ولرواق الصلاة ثلاثة عشر ممراً من ست بائكات متعامدة مع جدار القبلة فضلاً عن ثلاثة ممرات جُعلت متوازية، وتستند على أعمدة أونيكس (onyx). وتُشكّلُ البائكاتُ التسع الواقعة أمام وحول المحراب ساحةً فسيحةً بطول أربعة عشر متراً ذات ركائز (piers) كانت تسندُ في الماضي قبةً أو سقفاً هرمياً خشبياً. و تنهضُ مقابل المحراب المنارة بارتفاع ثمانية وثلاثين متراً وبعشرة أمتار من أحد الجوانب (الصورة 152)؛ وشيّدت من الحجر المكسو وربّما كانت متوّجة بمنور (lantern) مكعّب مقبب، بيدَ أنّ نصفَ جزئها الخارجيّ وجلّ جزئها الداخلي سقطا. وتُقسّمُ صفوفُ النحت النافرة الجزءَ الخارجيّ إلى أربعةِ طوابق مع تنوّع في الارتفاع بين طابقٍ وآخر. فأمّا أسفلها، الذي يضمّ المدخلَ الرئيس إلى الجامع ، فبهيٌّ بأقواسهِ المتحدة المركز الموجودة ضمن إطارٍ مستطيل ويتزيّن الطابقُ بأكمله بالأرابيسك المتواشج مع الأقواس المحارية المُستدقة (cusped arches) كما أنّ صفوف الآجر ذا اللون الأزرق الفاتح التي تعلو المنارةَ نفسَها ميّزةٌ غريبةٌ مبتدعة على البناء الحجري. ويُلحظُ ملء عروات العقود (السبندل) بحلية نافرة من زخرفةٍ صدَفية. إنّ جلّ التصميم قائمٌ على نماذج مُوحدية كبوابة وَداية في الرباط؛



152. المنارة والبوابة لجامع المنصورة في تلمسان، بُدِيء به سنة 1303.

وجُعلت أعلى البوابة سلسلةٌ من المقرنصات التاجية التي كانت على ما يبدو مسنداً لشرفة أو لظُلّة الباب. أمّا الطابق الثاني فيبدو بسيطاً إذ يضمّ شبابيكَ أو أقواساً غاطسة (كاذبة) ضمن أطر قوس حجاب الخوذة الأكبر. ويُزيّنُ الطابقَ الثالث الفارغ زخرفةٌ من شبكة معينية بينما للرابع صف من الأقواس المحارية المستدقة قريبة الشبه بالمنارة القديمة للمسجد الجامع في تلمسان. وعلى الرغم من الافتقار إلى الابتكار من حيث الميزات العامة للمنارة التي تعدّ محاكاةً لسابقاتِها الموحّدية، إلّا أنّ التناغم المُذهل بين عناصر الفكرة، حتى في حالتِها المدمّرة، جعلها واحدة من أروع الصروح المرينية على الإطلاق.

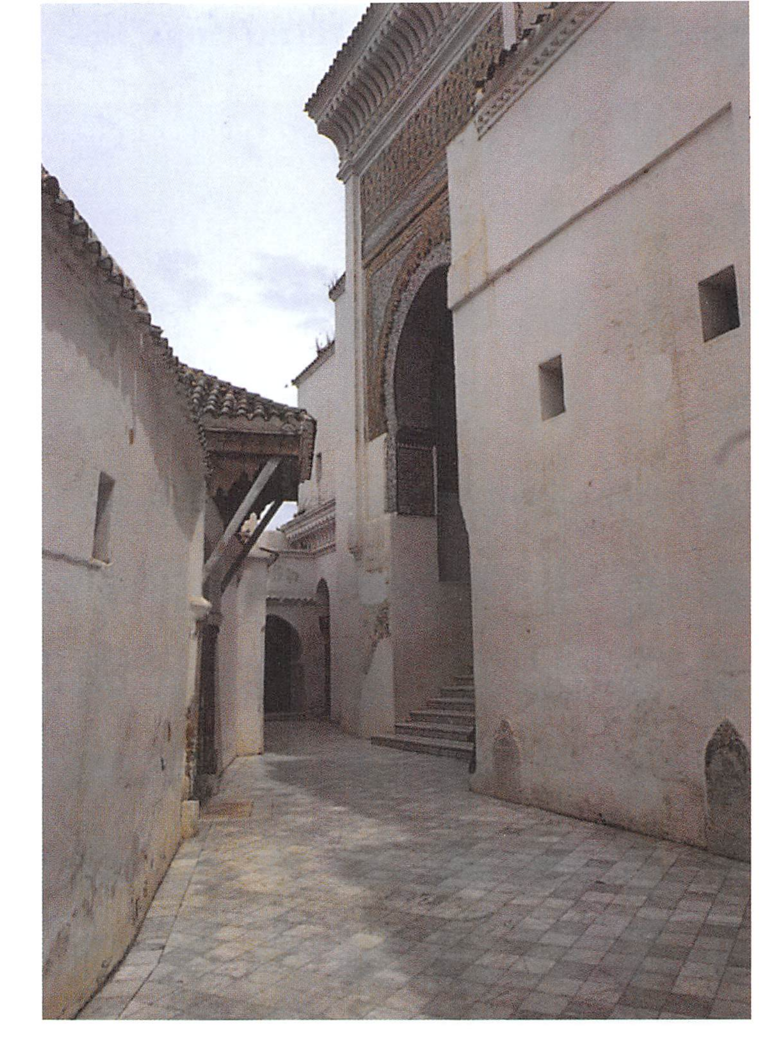
أخفق حصارُ تلمسان في تحقيق أي من أهدافه، إذ اغتيل أبو يعقوب سنة 1307 تاركاً كلّ شيء ناقصاً ومنها جامع المنصورة. وبعد ثلاثةِ عقودٍ ضمّ حفيدُه أبو الحسن علي (العهد 48-1331) تلمسان إلى دولة المرينيين، وكان جامع المنصورة قد اكتمل وقتئذٍ (حيثُ يُشيرُ قرارُ الإنشاء المحفور على المنارة إلى وفاة أبي يعقوب)، وكذلك أنجزت أعمال ترميم المسجد الجامع نفسه. بيدَ أنّ أروعَ إنجازاتِ أبي الحسن وأبدعها هو المزار الذي بناهُ فوق السفح الشمالي لجبل مفروش في قَرية العُبّاد التي تبعد كيلومترين شمال تلمسان. ويحتضنُ المزار قبرَ المتصوف الأندلسي الشهير أبو مدين شُعيب (المتوفى 1197) والمعروف شعبياً بسيدي بومدين والذي تُوفي في عهد الحاكم الموحّد محمد الناصر (العهد 1214-1199) الذي بنى لهُ مرقداً، بيدَ أنَّهُ تحوّلَ إلى مجمّع مزار في عصر المرينيين، وضمّ خاناً وجامعاً ومُوضّأً علاوةً على مدرسة، وقد أعيدَ بناؤه في القرن الثامن عشر، إذ أُقيمَ على مساحةٍ مربّعة صغيرة مغطّاة بسقف هرميّ من الآجر، بينما ازدانَ الفناء الأمامي (مساحته 5.4 مترا مربعا) بحوضٍ مركزيّ ذي أربعةِ أعمدة من الأُونيكس ذوات التيجان جُلبت من المنصورة، وتحتَ الضريح شُيّد خانٌ من حجرات عدة ربما اتخذت نُزُلاً للأغنياء من زوّار المرقد.

ويفصلُ فناءٌ ضيّق الضريحَ عن المسجد الجامع المُقام على موقع حديقة اشتراها السلطان المريني وضمّها للبناء الجديد. وتكمنُ عظمةُ الجامع في بوابتِه الرائعة الديكور والزخرفة (الصورة 153) لكنّ أسلوبَ التضييق المتّبع حجبَ الكثيرَ من حُسنِها؛ فالبوابة مُقامةٌ بنفس أسلوب بناء الطابق الأسفل لمنارة المنصورة بأقواسِه المحارية التي تلتقي في المركز ضمن إطارٍ مستطيل؛ بيدَ أنّها من لبنات الآجر المعشّق بقطع من الآجر المزجج لتتناغمَ مع فسيفساء الآجر الذي يكسو بقيةَ البوابة. ويُعرفُ فسيفساء الآجر في شمال إفريقية بـ "زلّيج" وهو مفروش بالأرابيسك ولوّن بالأزرق الفاتح والبني والأسود على خلفية بيضاء. وتتوّجُ البوّابة بشريطٍ نصّي يذكرُ اسمَ راعي الجامع، أبي الحسن علي، ويُؤرّخ البناءُ في 739 للهجرة (الموافق 9-1338 للميلاد). تُفتحُ البوّابةُ على سلّم من إحدى عشرة درجةً يُفضي إلى البهو المنمّق بديكور بهي (الصورة 154)، وتعلوه الدادو الذي جُعل خالياً من أية زخرفة، أمّا جوانب البهو فمكسوّة بزخرفة من الجص المنحوت الظاهرة على صف العقود المسدودة (الكاذبة) المملوءة بالحليات النباتية بينما مُلئت الوزراتُ (cartouches) المستطيلةُ بالكتابة على أرضيةٍ من الأرابيسك. ويحفلُ السقفُ بقنطرةٍ مقرنصة مُذهلة، وتتنافر هذه السطوح المنقوشة كالحصيرة مع الفسيفساء الآجري على باطنِ العقد وظهرِ البوّابة، وتُفضي أبوابٌ جانبيةٌ إلى حجراتٍ صغيرة لمدرسةٍ لعلوم القرآن وإلى استراحة الحجيج، وفي نهاية السلالم تنفتحُ على الداخل أبوابٌ مدهشة جُعلت من البرونز.

وقوامُ المسجد مساحة مستطيلة صغيرة (بأبعاد 19 x 29 متراً) وقد صُمّم على وفق

تخطيط دارج مكوّن من فناء محاط بصف من العقود ورواق صلاة وخمسة ممرات متعامدة مع القبلة. وتصطفُّ العقود في رواق الصلاة على مسافة بائكة واحدة أمام المحراب وتتغشّى البائكةُ أمام المحراب بقبة من الجص. أمّا السطوح الداخليةُ فوق الدادو الذي خلا من أي ديكور فجُعلت مكسوة بالجص المنحوت. وتتزيّنُ المنارةُ التي يبلغ ارتفاعها 27.5 متراً بالوزرات وقوامُها شبكة من الأشكال المعينية، وتحلّقُ هذه المنارةُ عالياً فوق الزاوية الشمالية-الغربية من الفناء. أمّا الكتابات المنتشرة في كل مكانٍ في الجامع فهي عبارة عن دعاء إلى الله بالعون منه على ضمّ السلطان لمدينة تلمسان قبل سنتين ليكون هذا الصرح تقرباً إليه.

خلال زقاقٍ ضيق إلى الشرق من المسجد جُعلت مستلزمات التطهر من موضّأ وحمامات ومراحيض نظيفة، أمّا المدرسةُ فتقعُ على الطرف الغربي من قمةِ الجبل، وتُشبهُ الجامعَ إذ تحتوي على واجهة من الآجر، ويمكن الوصول إليها باستخدام السلالم الواقعة على الزاوية الشمالية-الشرقية؛ أمّا من الزاويةِ الشمالية-الغربية



153. بوابة جامع أبو مدين في تلمسان، 9-1338.

154. بهو المدخل لجامع أبو مدين في تلمسان.

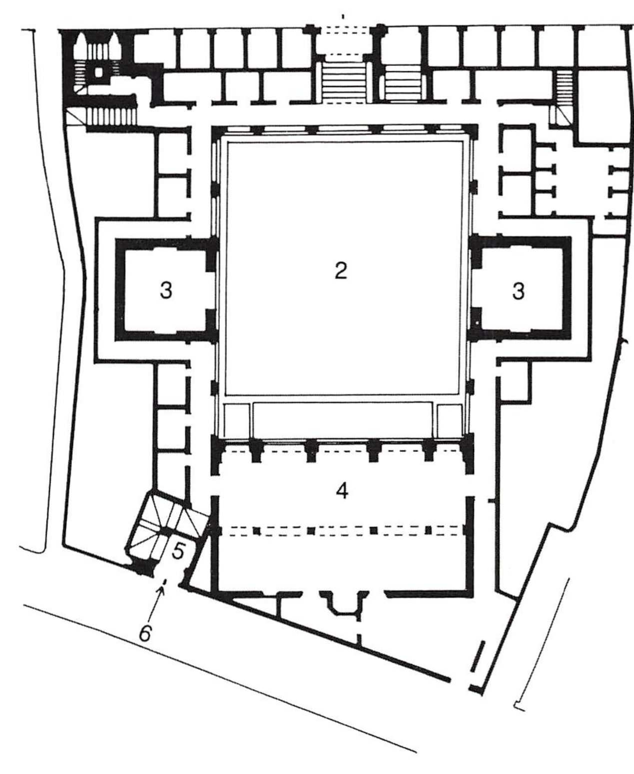


155. المدرسة في مجمع أبو مدين بتلمسان، منظر من الفناء.

فيوجدُ صفٌّ من المراحيض. وتتكوّنُ بنايةُ المدرسة من باب يُفتحُ على فناء يُحيطُهُ صفٌّ من العقود(الصورة 155)، وعلى الجوانب منها تُوجدُ حُجيرات صغيرة مخصصة للطلبة، اثنتا عشَرة منها في الطابق الأرضي ومثلُها في العلوي، ويمكن الوصولُ إليها بسلالمَ موجودة على يسار المدخل. ويوجدُ في الزاوية الجنوبية-الشرقية من الطابق الارضي جناحٌ من أربع حُجيرات إضافية، ربما مخصصة للمعلمين. أمّا رواق الصلاة، وهو مربّع الشكل، فمغطّى بقبةٍ خشبيةٍ على قاعدتها كُتبت قصيدة مدح للراعي أبو الحسن علي مؤرخة في ربيع الثاني 747 للهجرة (الموافق تموز / يوليو-آب / أغسطس 1346)، مايعني أنّهُ تاريخ إنجاز البناء ثمانِ سنوات بعد قرار تأسيس الجامع . وهناك لوحٌ محفوظٌ في أحد الأعمدة إلى اليسار من المحراب مدوّنٌ فيه ما ابتاعه السلطان من عقارات ووقفَها للمدرسة والجامع من حدائقَ وبساتين وبيوت وطواحين وحمامات.
تزدانُ جُلّ بنايات قرية العُبّاد المشيّدة بلبنات الآجر بأسلوب العمران المريني وتقنياته المتوفرة بكثرة كالآجر المزجج والجص والخشب والمستعملة بإسراف فريد في السقوف والظّلل (أو السقائف awnings) والقباب. وقد أعانَ كرَمُ الراعي على توفير التجهيزات المترفة كالأبواب البرونزية وأعمدة الأونيكس وتيجانها. وتشي طريقةُ الحفاظ الباهرة على المجمّع وموجوداته سليمةً بالتقدير العالي الذي حظيَ به من لّدن زوّارِه ونُزلِه، كما أنّ موقعَه القرويّ ساعدَ على إعمار أجزاء المجمع كلاً على حدة ومن بينِ أهمّها المدرسة التي كانت، على ما يبدو، بحجم الجامع نفسه، وظلّت مَعلَماً مهمّاً في المغرب قاطبةً.
لقد أوليت المدارس في العصر المريني اهتماماً فائقاً، حيثُ أدركَ المرينيّون خطرَ الهرطقة التي غرِق فيها الموحّدون من قبلِهم فضلاً عن سعيهم لتثبيت الصوفية التي أوصلتهم إلى سدة الحكم. ويتجلى تأثير الصوفية في مدارسَ اضطلعت بنشر الصوفية في مدنٍ عدة ولاسيما مكناس ومراكش وشلّة، بيد أنّ فاس تقف في الطليعة من حيث عدد المدارس الصوفية، وأهمّ مدارسها مدرسة أبو العنانية (الصورة 156) التي شيّدت بين سنة 1350 و سنة 1355 للسلطان أبو العِنان فارس (العهد 59-1348). اختير للمدرسة موقع شبه منحرف بين فرعي الخط الواصل بينَ فاس الجديدة وقلب المدينة القديمة، فامتدّ البناء فوق جانبي قناة وادي فاس. وتصطفّ الدكاكينُ على طول واجهة الشارع الرئيسة التي خُصّصَ ريعُها للإنفاق على المؤسسة، بينما تنهضُ من نهايتها اليمنى منارةٌ شاهقة منها يستطيعُ المرء مشاهدة باقي منائر المدينة وهي المدرسة الوحيدة في القرية التي لها منارة، ما يُعزز اعتقاد الرائي عن بعد بأنّها مسجد جامع أيضاً. وعلى الجهة الأخرى من الشارع، توجد المراحيض الواسعة المخصصة لخدمة العامة. وتحتفظُ الواجهةُ بإطلالِ ساعة مائية مُذهلة وثلاثةَ عشر رفاً بعضُها مازال يسندُ أحواضاً برونزيةً كانت ترنّ لإعلان تمامِ الساعة، وكانت هذه الأداة الفريدة التي بناها أبو سعيد (العهد

1310-31) سنة 1317 وأعادَ إعمارَها أبو عنان فارس من روائع العصر الميكانيكية.

يقعُ مدخلُ مدرسةِ أبو العِنانية في مركز الواجهة الرئيسة ويُستدلّ عليهِا من جسرٍ مقوّس يربط البنايتين. وهناكَ سلالم مسقّفة بمقرنَصاتٍ خشبيةٍ بهية تُفضي إلى فناءٍ معبّدٍ واسع (الصورة 157)؛ وعلى الجانبين تقودُ أقواسٌ حجاب الخوذة إلى أروقةٍ مربّعةٍ ذات طابقين (مساحتها خمسة أمتار) تعلوها قبابٌ خشبية، وهي مخصصةٌ للتدريس وتُذكّرُ بالإيوانات الجانبية في مدارس الشرق الإسلامي. وينهضُ رواقُ الصلاة من الجانب الرابع للفناء وتنفصلُ عنهُ بقناةِ وادي فاس، وللرواق ممران موازيان للقبلة ومفصولان بأربعة أعمدةٍ من الأونيكس، وكل ممر مغطّى بقنطرةٍ خشبية منمّقة ومزدانة بمجاميع نُجيمات متشابكةً. والمدرسةُ عجيبةٌ بحجمِها الذي ضمّ مختلفَ العناصر في تناغم بهيج وديكورٍ أنيق على رغم خلو بعض التفاصيل من الابتكار بالمقارنة مع مدارسً المَرينيين التي سبقتها. بيدَ أنّ الأشكال التي طوّرَها المرينيّون



156. مدرسة أبو العنانية في فاس، 55-1350؛ المخطط: 1) المدخل الرئيس؛ 2) الفناء؛ 3) الأروقة؛ 4) الجامع؛ 5) المنارة؛ 6) المدخل الخلفي.

157. فناء مدرسة أبو العنانية في فاس.

كالدادو الفسيفسائي الآجري الذي تعلوهُ الجدران الجصية المنحوتة والطنوف التاجية الخشبية والسقوف المائلة كانت غاية في الإبداع إذ بقيت رائجةً حتى القرن السادس عشر (راجع الفصل السابع عشر).

يمكنُ تلمس تقوى المرينيين الخالصة في مقبرتهم الملَكية في شالة، الواقعة على أطراف الرباط على أطلالِ مدينة رومانية قديمة تعرف بـ "سالا كولونيا"، وهي إحدى أجمل مدنِ المغرب بحدائقها الغنّاء المنسابة تحت سفح التل لتصبَّ في نهر بو ركرك. ولم يبقَ منها سوى الأطلال بعد الزلزال الذي ضربها سنة 1755، وعلى رغم محدودية قيمتها الفنية، إلّا أنّ أثرَها التاريخي وأهميتها المعنوية يبقيان أزليين. وتتكوّن عمارتُها من بوابة بديعة تتوسّط سوراً طويلاً بدأهُ أبو سعيد وأكملَهُ أبو الحسن وتضمّ مقبرةً ظلّت تستقبل الموتى حتى منتصف القرن الثالث عشر، والبناء عبارةٌ عن مساحة مستطيلة بأبعاد 44 x 29 متراً شُيّدت بجانب ينبوع عند نهاية التلّ، ويضمّ المجمّعُ مسجداً ومنارةً وعدداً من القبور وتكية. وتحتضنُ المقبرةُ رُفاتَ السلاطين المرينيين وعوائلهم حتى عهد أبو الحسن (المتوفّى 1315)، بعدها جرى دفنُ الباقي على قمة تلة مطلّة على فاس، ويمكن تصوّرُ الديكور الذي كانت تزدانُ به هذه العمائر من الديكور الذي يغشي ضريحَ أبي الحسن من الخارج حيثُ الزخرفة النافرة التي تُظهر أعمدةً تسندُ ثلاثة أقواس محارية مستدقة تحملُ بدورِها أعمدةً أقصرَ وحليةً من شبكةٍ من الزخرفة المعينية في ترتيبٍ يُذكّرُ بديكور منارة جامع الموحدين، أو جامع الحسن (1199) في الرباط القريبة.

الناصريّون

ظلّ البلاط الناصريّ في غرناطة مركزَ إشعاعٍ للحضارةِ الإسلاميةِ على الرغم من وضعِه المهدّد من الإمبراطوريات المسيحية منَ الشمال والمارينيين من الجنوب حتى إخضاع جلّ الجزيرة الأيبيرية للسيادة المسيحية سنة 1492 وانتهاء ثمانية قرونٍ من الحكم الإسلامي فيها. لقد كانت غرناطة حاضرةَ الناصريين في الجنوب (الصورة 159)، وفيها أكبر أطلال لقصر العصور الوسطى الإسلامي وأكثر صروح الفن الإسلامي شهرةً. ومثل باقي العمائر الناصرية، تمتازُ العمارةُ في الحمراء ببساطة تركيبِها وبنائها الأفقي واستخدام الأحجار الثقيلة لإسناد السقوف الخشبية الخفيفة، ومن هذه العناصر جُعلت بطانة الواجهة المذهلة. ومعينُ العمارةِ الناصرية لاينضب فهي جصّ منحوتٌ وملوّن وهي الآجرُ المزجج والخشب المرصّع والمطعّم، وقصر الحمراء مترف

158. الرباط، بوابة الشلة، 1351.



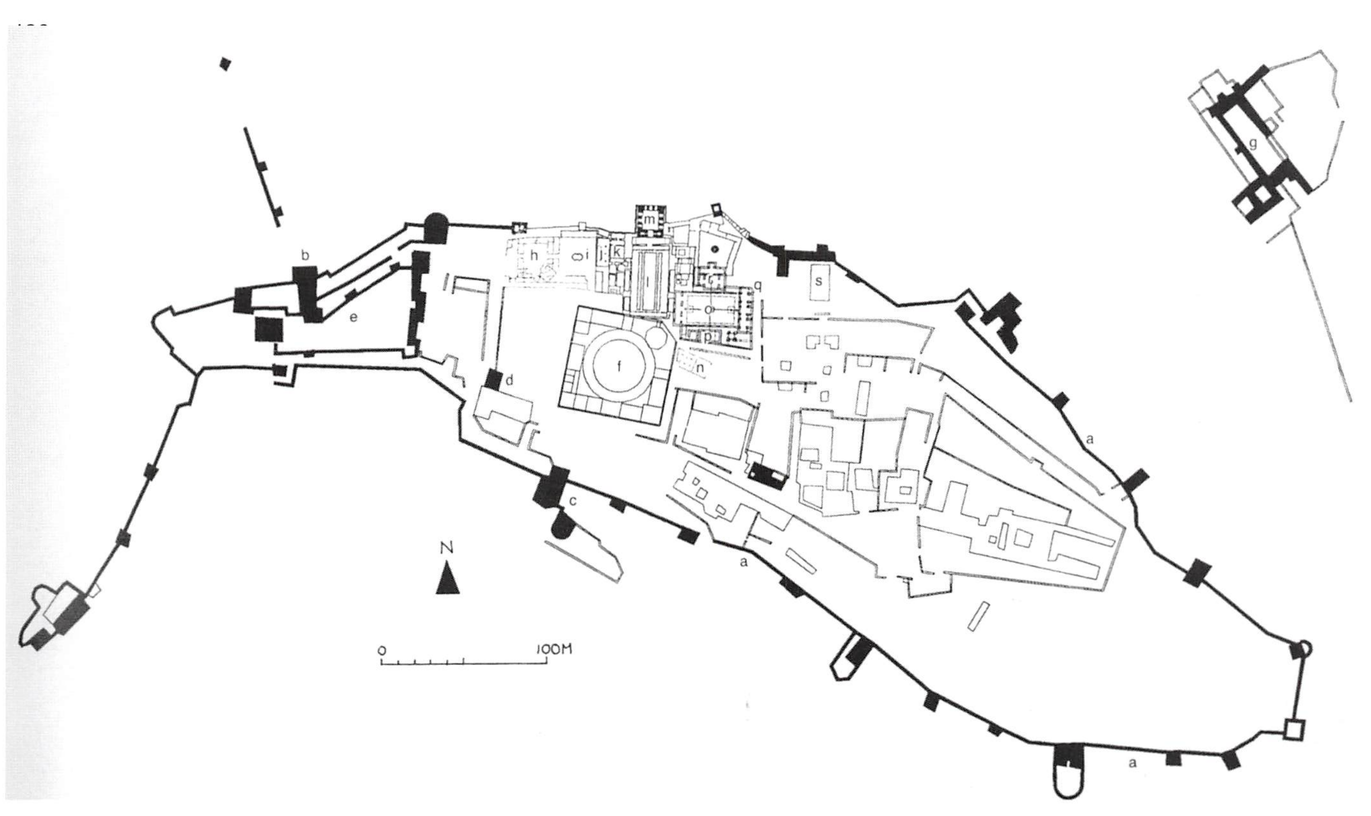


159. الحمراء في غرناطة.

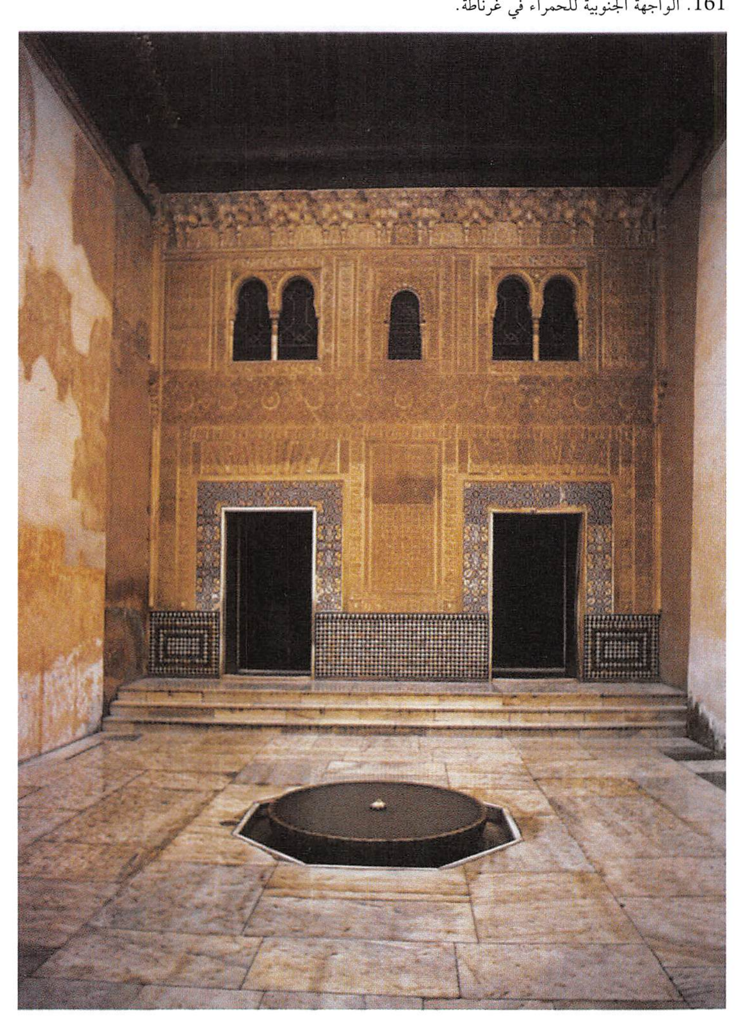
بقناطره المقرنصة؛ وإبّان القرن التاسع الميلادي ازدانت شبه الجزيرة الإيبيرية بقلعة الحمراء، ربما نسبةً إلى لون جدرانها الحمراء. وإبّان القرن الحادي عشر ارتبطت القلعةُ بالذود عن المدينة ضدّ أعدائها الشماليين؛ وبين العامين 1052 و 1056 بنى يوسف بن نغرله، الوزير اليهوديّ لدى حكام غرناطة الزيريّين ، قصرَه هناك. وبعد قرنين اتخذَ السلطان محمد الأول (العهد 72-1230) مؤسس السلالة الناصرية الحمراءَ قصراً له، واجتهد وَرَثتُه من بعده في توسيعهُ وتطويره ولقرنيين قادمين، وقام بمعظم هذه المَهمّة يوسف الأول (العهد 54-1333) ومحمد الخامس (العهد 56-1516) بينما شيّدَ جارلس الخامس قصراً بأسلوب عصر النهضة، و أضاف فيليب الخامس (العهد 46-1700) ديكوراً جديداً لبعض الغرف بالأسلوب الايطالي. ثمّ دُمّر الموقع قبل أن يُعيدَ الرومانسيّون اكتشافَه إبّان القرن التاسع عشر ويعيدوا تسميةَ بعض عمائره لتُستخدم إلى يومِنا هذا.

تقعُ مدينةُ الحمراء داخل سور يُحيطُ بها بأبعاد 740 و220 متراً، ولها اثنان وعشرون برجاً وبوابةً (الصورة 160)، في طرفِ السور الغربي توجدُ قلعة القَصبة وإلى الشرق أطلالُ بضعة قصور وجامع وحمامات ومنطقة تجارية تضمّ مصنعاً لصك العملة ومدابغ وأفران، وخلال وادٍ يقع إلى الشرق من السور قصر غرناطة "جنان العارف" وحدائقه. والقَصَبة، وهي الجزء الأقدم، قلعةٌ ذات سورٍ ثنائيّ من الأبراج المقنطرة الصلبة ولها ثكنات وحمامات وبيوت وصهاريج ومخازن وزنزانة. وتُسيطر على مدخلِها الشمالي بوابةُ أرماس وعلى بوابتها الجنوبية باب العدالة (يسميها العرب بباب شريعة أو شُريعاء وتعني المروج المستوية) التي تتزينُ بالحجر المنحوت ولبنات الآجر المقطوعة والآجر المزجج والرخام. أمّا بوابة بورتا دي فينو، وهي بوابة الاحتفالات، فمؤطّرة بالخزف في مناطق عروة العقد (السبندل) وألواح الجص، وتفضي هذه البوابة إلى الشارع الرئيس للمقرّ الملكيّ.

يضمّ قلبُ الحمراء، وتُسمى كاسا ريال فييجا، (تمييزاً عما أضافهُ جارلس الخامس)، عدداً من القصور وأبراجَه المصطفة على طول السور الشمالي. ونُسجت عمارةُ هذهِ القصور على منوال التصميم المعروف في الغرب الإسلامي وقوامه غُرف مصطفة تناسقياً حول الفناء المستطيل. عند الدخول إلى قصر ميرتل (قصر الآس Myrtles) من جهة الساحة الكبيرة والمرور خلال الفناء الأول الذي يشي بوجود منارة ومصلّى سابقين، يجدُ المرء نفسَه في الفناء الثاني، أو فناء معشوقة (Machuca) الذي لم يبقَ منه سوى برج ورواق مدخل، ومنهُ تُفضي ممراتٌ إلى نُزُلٍ ومصلّى آخر وواجهة المشوار (Mexuar) الذي كان مكاناً للجمهور الملَكي، وهو الآن مدخل الزوّار. والمشوار عبارة عن غرفة مستطيلة ذات سقف مسطّح مسنود بستة أعمدة تُفضي إلى كوارتو دورادو (the Cuarto Dorado) التي تتميّز بجدرانِها الجانبية التي



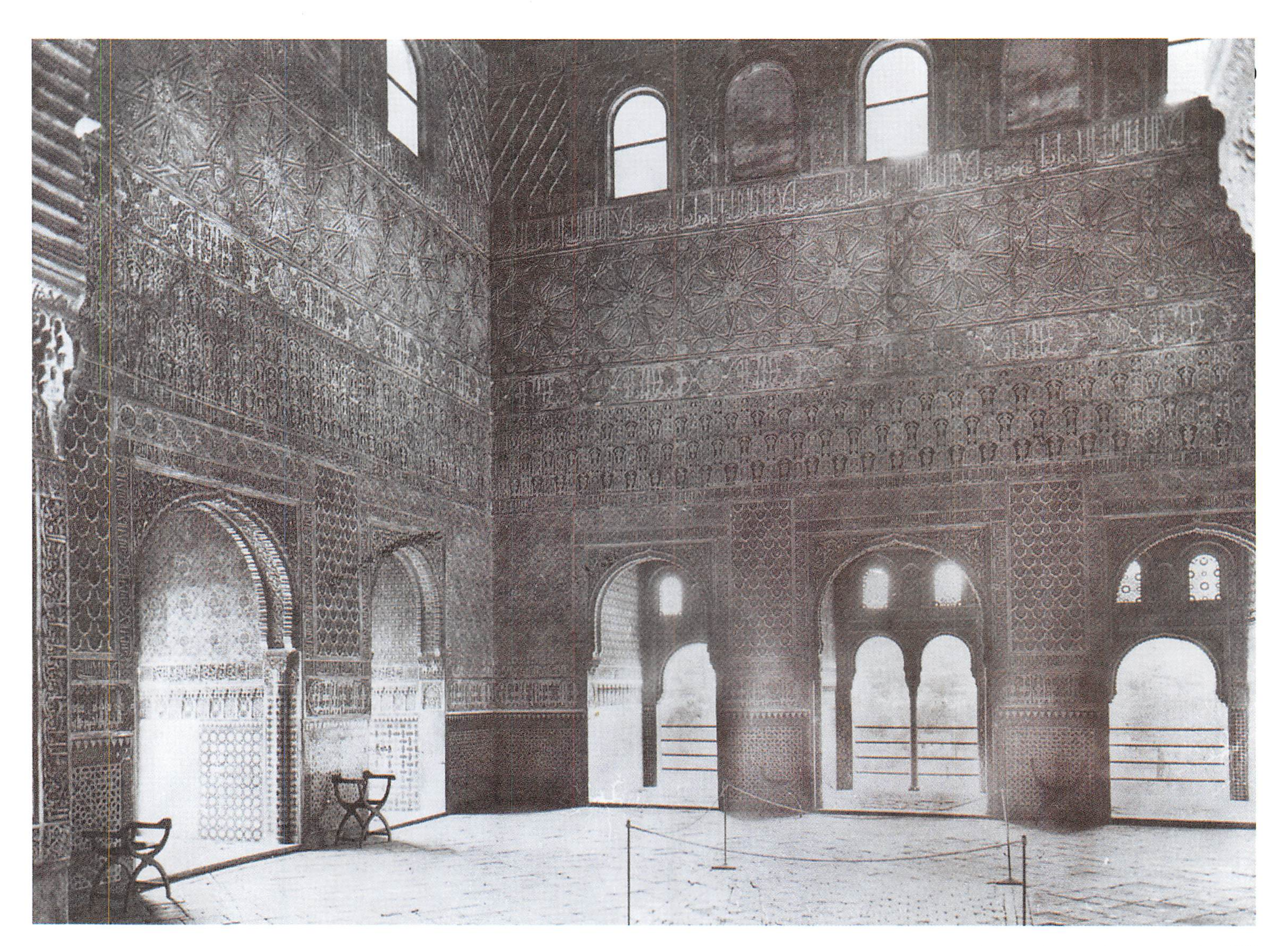
160. الحمراء في غرناطة، المخطط: a) السور، b) بوابة أرماس؛ c) بوابة العدالة، d) بورتو ديل فينو؛ (e القصبة؛ (f قصر جارلس الخامس؛ g) جنان العراف؛ (h-m) قصر الآس: h) الفناء الأول، i) فناء معشوقة، j) المشوار، k) كوارتو دورادو، l) فناء الآس، m) قاعة السفراء، n) الروضة، (o-r) قصر السباع: o) فناء باحة الأسود، p) رواق بنو السراج، q) رواق الملوك، r) قاعة الأختين، s) البوابة.



161. الواجهة الجنوبية للحمراء في غرناطة.

خلت من الديكور إلّا من واجهة بديعة جُعلت من الجص المنحوت (الصورة 161). وتتيح الواجهة الداخليةُ هذه المتوّجة بالنوافذ للنساء المحتجبات مراقبةَ الفعاليات، كما تُلحظ المقرنصات التاجية المساندة لطنوف مائلة عميقة أعلى الواجهة التي تواجه الزائر ببابين، أحدهما إلى اليمين يُعيدُه إلى المشوار، والثاني على اليسار يُفضي إلى بلاط الآس (ميرتل Myrtles) ويضمّ الفناء (أبعاده 36.6 x 23.5 متراً) بركةً واسعةً يحدّها سياج نباتي منخفض. وتنفتحُ أبواب موجودة على طول الجدران الجانبية على غرف لسكن حريم السلطان وعلى حمام القصر ومرافق خدمية أخرى. وعند كل طرف يَنهضُ رواق مدخل (بورتيكو portico) قوامه سبعة أقواسٍ قائمة على أعمدةِ رخام رشيقة لحماية الآجر الباذخ والديكور الجصي الأخاذ على الجدران. ويُفتحُ البابَ الذيْ يتوسط الرواق الشماليّ على بهو البَرَكة (Sala de la Barca) الذي يزدانُ بسقفه الخشبي الذي جُعل بهيئة سفينة مانحاً الغرفةَ اسمَها. وكانت في الماضي البعيد غرفة جلوس العاهل ومهجعه، بعدها تنهضُ قاعةُ السفراء المربّعة (11 متراً) والموجودة ضمن أحد الأبراج الضخمة للسور (الصورة 162)؛ وفي جدرانها تكمن طيقانٌ تطلّ على المدينة، كما أنّ الطاقَ المقابل للمدخل أكثرُها زخرفةً وحُسناً نُقشت على جدرانه قصيدةٌ تُفيدُ أنّه كان مُتكأ العرش. أمّا الأرض والجدران فباذختان بديكورهما المدهش من البلاط والجص المنحوت، وسقفُاهما مبنيّ من آلاف العناصر الخشبية تُشكّل قنطرة هرمية تُصوّرُ سماءاً مزدانة بالنجوم ربما قد تعني المنازل السبعة للجنة.

لقد تمّ تعديل المنطقة الواقعة إلى الجنوب من فناء كومرص عندما شيّدَ جارلس الخامس قصرَهُ هناك، لكن الأصل أنّ شارعاً كان يمر من المشوار أمام المقبرة الملكية (الروضة) وهي بناءٌ مربّع ذو منوَرٍ مركزي، ليمتدّ الشارعُ إلى قصر السباع. ويمرّ المرء من مدخل

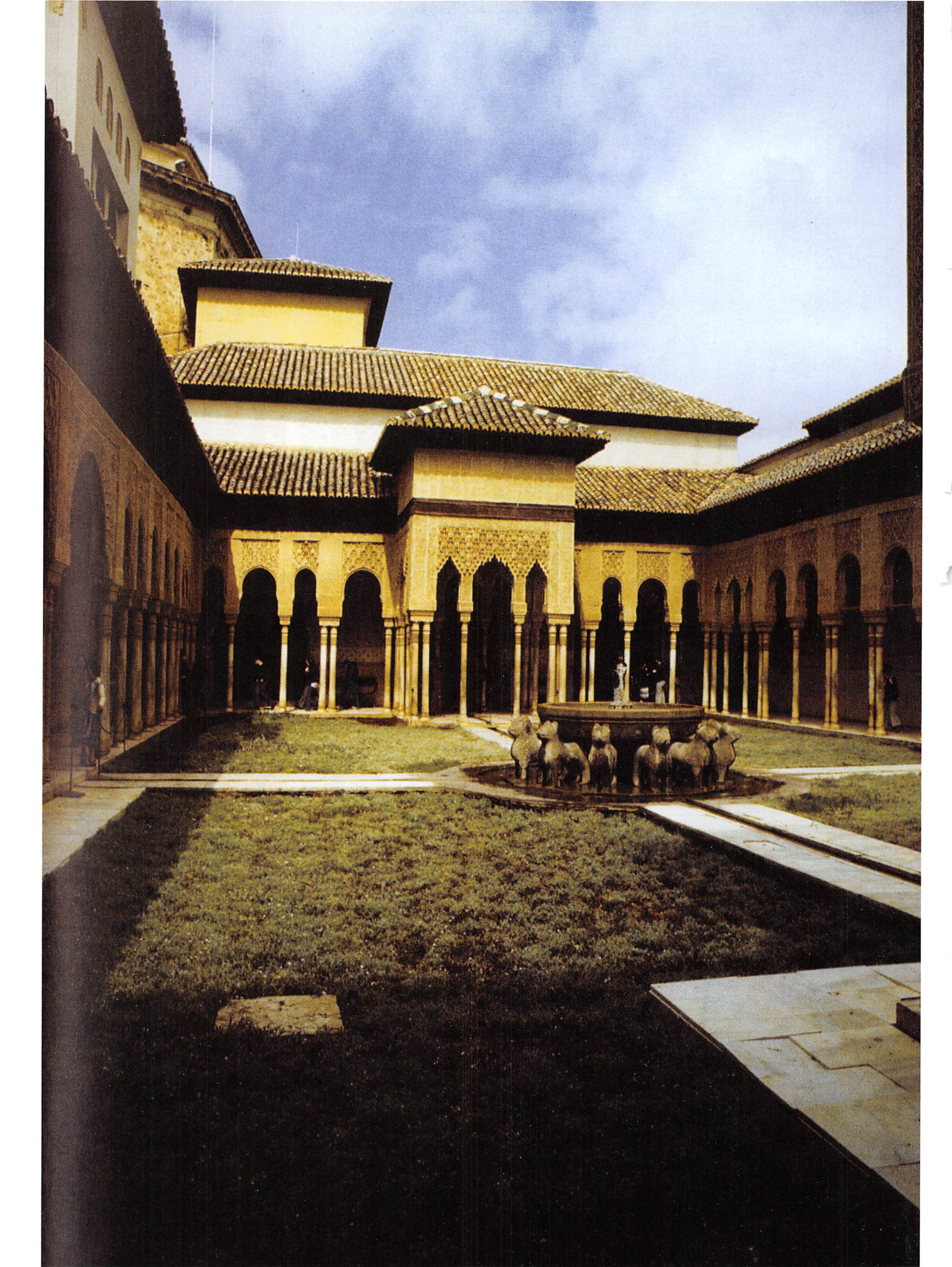


162. منظر من داخل قاعة السفراء في الحمراء بغرناطة.

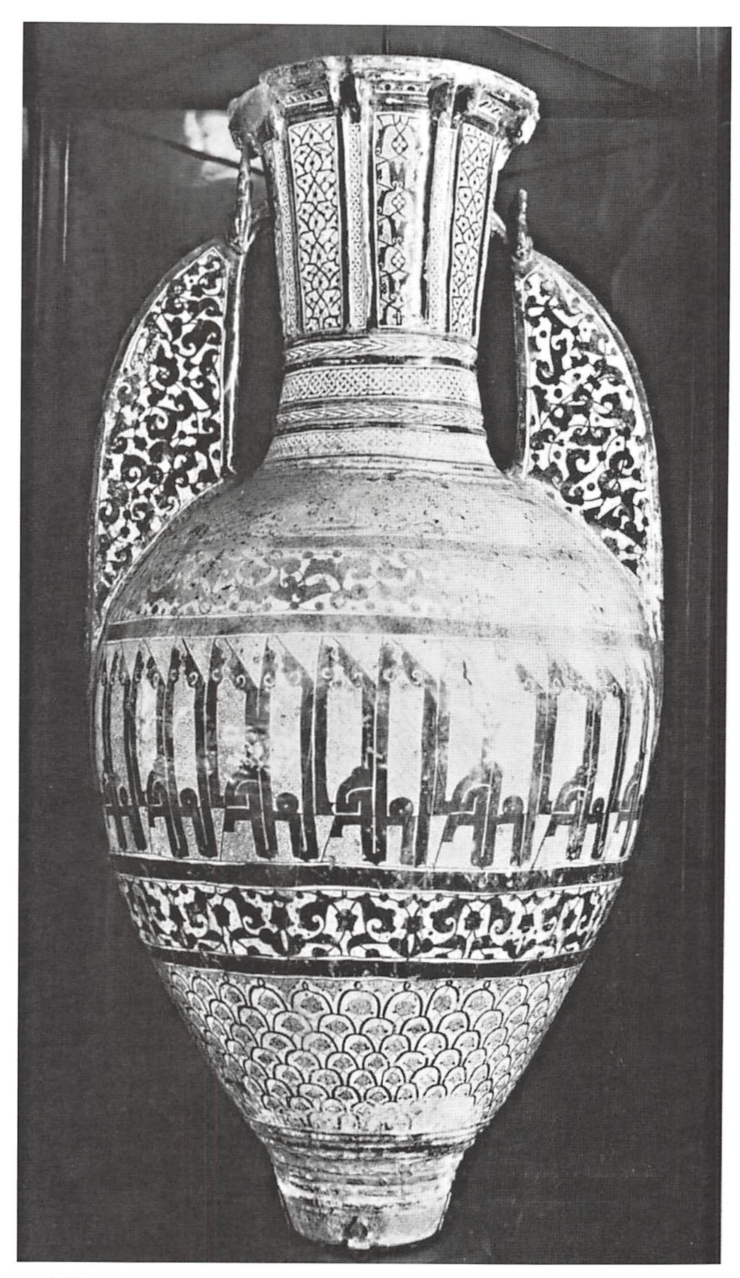
القصر خلال ممر منحن إلى فناء السباع (أبعاده 28.5 x 15.7 متراً) (الصورة 163)، ليجدَ أيضاً صفاً من القناطر المسندة على أعمدة رشيقة مرتبة فُرادى أو جماعات بزوج أو بثلاثة أو بأربعةٍ مجاميع تُحيطُ بالفناء وهناكَ أيضاً جوسق يبرزُ من كلّ طرف. وفي المركز وجدت النافورة مع اثني عشر أسداً من الرخام (ربّما جُلبت من قصر يوسف بن نغرلة في القرن الحادي عشر)، ويتدفق الماء من النافورة الأثّاذة داخلَ حوض مضلّع محفور بأبياتٍ شعرية للشاعر الأندلسي ابن زَمرك (1333 على الأرجح1393-). إلى الجنوب وجدت قاعةٌ مربّعةٌ وهي قاعة بني سرّاج (Abencerrajes) وفيها تَسندُ الحنيات الركنية (squinches) عنقاً نجمياً وقنطرة مقرنصة مُذهلة، ربما لتمثيل قبة السماء أيضاً وإلى الشرق من الفناء توجد قاعة الملوك وضمّت باحاتٍ مستطيلة ومربعة متناوبة ولقاعة الملوكِ أيضاً حجراتٌ جانبية ثانوية يفصلُ بينها أقواسٌ مقرنصة بديعة وتغشاها مقرنصات وقناطر عليها رسومات نُفّذت بالجص الجسو (gesso) على الجلد، وتُظهرُ رجالاً بلباسٍ عربيّ وحكاياتٍ رومانسيةً وأحداثاً فروسية. وإلى الشمال من الفناء تقع قاعة الأُختين، وهي مربّعة الشّكل ذات طيقان على الأرض وفي طوابِقها السفلى، وللقاعة حنيات ركنية مقرنصة تسندُ بدناً مضلّعاً وشبابيك مزدوجة ثمانية وقنطرة مقرنصة باذخة (الصورة 164). ومن القاعة يمرّ المرء خلال غرفةٍ أخرى مقنطرة إلى منظرة "لنداراكسا" التي تطلّ على الحدائق الخلّابة تحتها.

أمّا تأثيثُ هذهِ الأماكن فقد تطلّب تامين أكبر ما يمكن من حاجتِها من منتوجات الورش المحلية؛ ومنها مزهريات مطلية باللمعان فوق التزجيج وذوات مقابض على شكل أجنحة (الصورة 165) وتُعرَف بـ "مزهريات الحمراء" نسبةً إلى قصر الحمراء حيثُ عُثر عليها في القرن الثامن عشر. وقد وصلَنا منها ثمان، بعضُها متضرر نسبياً، والبعض الآخر عبارة عن أجزاء كبيرة، فضلاً عن عدد كبير من كسراتٍ أثرية فخارية كثيفة القوام من حفريات غرناطة تدلّ على وفرتِها وقتئذٍ، وتتشابه كلّ القطع بشكلها الشبيه بالأمفورة (amphoras) بقاعدة ضيقة وبدنٍ منتفخ وكتفان منسدلان وعنق ضيق ومقبضان عريضان مسطحان بشكل أجنحة، وهي الأضخم حجماً من بين ما عرفه الإنسان؛ إذ بلغَ متوسط ارتفاعها 125 سم. ويُصنّفُ أسلوب ما سلم منها إلى صنفين، أولاها تمتازُ بشكلِها البصلي ولمعانها القزحي وقِصر العنق والكتابة الغامقة على الزوايا وتاريخها يعود إلى القرن الثالث عشر وبداية القرن الرابع عشر؛ أمّا الصنف الثاني فيتميزُ برهافةِ شكلِها وأناقتها وزخرفة كتابية كمداء أو معتمة وخط متصل بدلاً عن مستوى عريض واحد فضلاً عن الزخرفة بالأزرق الفضّي (الكوبالت) والتذهيب،

163. فناء السباع، قصر الحمراء بغرناطة.







165. مزهرية من قصر الحمراء في غرناطة نهاية القرن الثالث عشر، آنية فخارية مطلية باللمعان؛ ارتفاعها 1.28 مترا موجودة في المتحف الوطني في باليرمو.

164. السقف المقرنص لقاعة الأختين في الحمراء بغرناطة.

وتُنسب إلى المراحل المتأخرة من القرن الرابع عشر والمبكرة من القرن الخامس عشر. وهناك نماذج قديمة تتصف بالنقوش اليدوية على المقابض، وهي طريقة تعويذية من الشر. ولاثنين من النوع الثاني صور غزلان على بدن المزهرية. ونظرا لثقلها يصعبُ تثبيتُها إلا بقوائم ثلاثة أو بتثبيتها في حفر على الأرض، وأغلب الظنّ أنّها كانت تُثبّت أمام أو داخل كوّات موجودة ضمن الأطر العمارية بين غرف القصر. وهناك زوجٌ من الكوات تكتنفُ بهو البركة في قصر الحمراء، مكتوب عليها القصيدة التالية:

أنا محلاة عروس	ذات حسن وكمال
فانظر لإبريق تعرف	فصل صدفي في مقال
واعتبر ناحي تحده	مسبها تاج الهلال
وبن نصر شمس فلكه	في ضياء وجمال
دام في رفعة	أما وقت الزوال

وتستمرّ القصيدةُ إلى الجهةِ اليسرى مذكّرةً أنّ الكوّةَ تحتضنُ جرة ماء؛ وعند استعمالها تنحني الجرّةُ لتكون على شكل رجل ساجد؛ وتنتهي القصيدة بمدح دارج للأمير. ولم يتسنّ التأكدُ من أنّ هذه الأشياء الثمينة كانت تُستخدمُ حقاً لخزْن الماء أو صبّه في القصر. أمّا من حيث الشكل، فهذه الجرار تمثلُ ذروةَ تقليد موروث منذ القدم وهو استخدامها لخزن الماء وصبّه، وقد صُنعت دوماً من الخزف المُعامل بطريقة الباربوتين (barbotine) تحت التزجيج التي تسمح بتبريد المكونات بالتبخير على نحوٍ طبيعيّ. بيدَ أنّ حجمَ مزهريات الحمراء الذي يوازي حجم الإنسان وشكلَها الذي يُضاهي قسماته فضلاً عن ديكورها الأخّاذ جعلَها أرفع من أن يكون غرضُها تبريد محتوياتها، وأغلب الظن أنّها عُدّت تماثيل ثمينة لمعان رفيعة كما وشت القصيدة عند مقارنتها بالعروس والإبريق بالعريس أو رجل في وضع السجود.

ومما يُرجّح أنّ موطنَ صناعة هذهِ الآنية هي مالقة الواقعة جنوب-غرب غرناطة على الساحل المتوسطي، حيثُ أنتجت بطريقة الفواصل الجافة (أو الكيردا سيكا - cue da seca) منذ القرن العاشر بينما أنتجت منها المطلية باللمعان إبّان القرن الثالث عشر. ويُعتقد أيضاً أنّ الفضلَ في ظهور الطلي باللمعان في إسبانيا يعود إلى المهرة الإيرانيين الفارين من الحملات المغولية، بيدَ أنّ الآنية الأندلسية المطلية بالقصدير (tin-glazed) تختلفُ تماماً عن مثيلاتها الإيرانية حيث إنّها تعتمدُ على مُركّبٍ من معجونٍ مُذاب (a fritted paste) وزجاج قلوي ملوّن (- colored a kaline glazes) فضلاً عن تنوّع أشكالها وتصاميمها. وأغلبُ الظن أنّ الفضلَ يعود في تطور صناعة الفخار في إسبانيا إلى هجرة الحرفيين من مصرَ بعد سقوط الدولة الفاطمية سنة 1171 حيثُ أضحت مالقة (Málaga) حاضرةَ الخزف وكان خزفُها يُصدّر إلى جلّ أوروبا. أمّا آنيةُ الناصريين المطلية، فتُميّزُ بالطلي بالأصفر العنبري مع تلوّن قزحيّ صادح وتصاميمَ محدودة. وتميلُ التقنية المالقية إلى استخدام أصباغ سائلة وإلى الإفراط في الصهر ما يؤدي إلى التصاق مادة الطمي بالزجاج وبالتالي إلى كمد الرقيقة المعدنية. وبمقارنتها بالآنية الكاشانية المطلية، فإنّها تبدو أقل لمعاناً وأكثر تشتتاً على الرغم من أنّ هناك نماذج روعة في الكمال، وكبر أحجامها يدلّ على براعة استثنائية في الشي. أمّا التحفة الخزفية المعروفة بـ" فورجني تابلت (Fortuny Tablet)" فهي لوحة تبلغ أبعادُها 90 في 44 سم، لها زخرفة السجّاد وتضمّ



حداً مستطيلا ووزرات مكتوباً عليها اسم السلطان يوسف الثالث (العهد 1408-17) فضلاً عن حقل مركزيّ منقوش بالأرابيسك ورؤوس طيور السنونو وطواويس وتنانين. وقبل حلول منتصف القرن الخامس عشر توقف الإنتاج في ملقة فجاةً على رغم استمراره في مناطقَ أخرى وبرعايةٍ مسيحية. بيدَ أنّ ذكرى مالقة ظلّت عالقة في الذاكرة ولاسيما لارتباطها بالكلمة الأوروبية "ماجوليكا" وهي الكلمة الإيطالية الأصلية التي تعني "آنية فخارية."

لقد قارنَ الدارسون النقوشَ على الجص المنحوت على الجدران الداخلية لقصر الحمراء بمنسوجاتٍ للتشابه الكبير بين الوزرات المربّعة وأنماط الزخرفة المتكررة، فضلاً عن الألوان الزاهيةِ التي صُبغت بها أصلاً. وتشي ما سلم من معلّقات الجدران من المنسوجات أنّ هذا التشابه ليس محض مصادفة؛ فالستائر الثلاث أو أكثر الباقية من هذه الحقبة (الصورة 166) أبعادها 4.38 في 2.72 متراً تضمّ وزراتٍ مستعرضة يَصلُ بعضَها ببعض شريطٌ مركزيّ رفيع، ولكل وزرةٍ زخرفة ثلاثية المربّعات وحدود واضحة التخطيط من كلّ طرَف. وهذه الستارة من حرير اللمباس مطرّزة بوزرات صُفْر غالبة على أرضيةِ حمراء-وردية معَ تفاصيلَ بألوان الأزرق الداكن والأخضر والأبيض. من حيث الحجم والتعقيد، هذه التحفة منقطعة النظير بين أقمشة العصور الوسطى، كما أنّ حالتَها الممتازة تُشير إلى ثراء المقتنيات الناصرية وترفها. إنّ هذا التصميم يشي بذوقٍ رفيع إذ تتباين الأرضية الثرية الخالية من الزخرفة مع مجاميع الزخرفة الهندسية المتواشجة في لون ولونين وثلاثة ألوان، بل بأربعة أيضاً.

لقد كان تحديد مكان إنتاج هذه التحف وزمانها موضع سجالٍ طويل بين الدارسين، بيدَ أنّ نسبتها إلى الناصريين مؤكّدة ولاسيما أنّ الكثير من أنماط الزخرفة متماثلة تماماً مع ديكور المعلّقات منها في مدينة الحمراء. كما أنّ عبارة "لاغالبَ إلّا الله" موجودة على ستارة كليفلاند، وهي شعار السلاطين الناصريين ومحفورة أيضاً في الكثير من عمائرهم. إنّ أول استخدامٍ للحرير الأصفر بدلاً عن الذهب كانَ في القرن الخامس عشر وتأكد هذا أيضاً في رسالة كتبَها ملك أركون، فرناندو الأول، ومؤرّخة في الرابع من حزيرن / يونيو 1414 مفادُها أنّ المسلمين توقفوا عن التذهيب. وفي إسبانيا كان هناك موروثٌ رائع من حياكة الحرير والستائر الضخمة منذ القرن الثالث عشر. ويَشهدُ على ذلك بساطُ ضريح الأسقف كورب (المتوفى 1284) في كاتدرائية برشلونة التي إذا ما جُمعت أجزاؤه المتفرّقة تكوّنت دوائر صورية موضوعة في صفوف بخلفية حمراء داكنة بين الحدود في ترتيب يَسبقُ ستارة كليفلاند. لقد صُدّرت تقاليدُ حياكة المُعلّقات من إسبانيا إلى شمال إفريقية لصناعة رايتين عسكريتين موجودتين في كاتدرائية طليطلة عليها نُقش على خلفية مقلّمة اسمي السلطانين المرينيين في فاس، أبو سعيد وأبو الحسن. وقد حظيت المنسوجات الناصرية بالتقدير العالي لدى البلاط المسيحي في أوربا كما حظي الخزَف، لذا استمرّ إنتاج نماذج مماثلة برعايةٍ مسيحية بعد سقوط مملكة الناصريين سنة 1492.

166. ستارة من الحرير من القرن الخامس عشر من غرناطة. أبعادها 4.38X2.72 سم. متحف كليفلاند للفنون.

الفصل العاشر

العمارة والفنون في الأناضول في عهد البهوات ومطلع العهد العثماني

هَزمَ الألخانيون سلاجقةَ الروم سنة 1243 في معركة كوسه داغ وأجبروهم على دفع الجزية، وتكلّل ضعفهم في العقود القادمة بخصوماتهم الداخلية؛ ففي أعقاب إجهاض محاولتهم القضاء على الحماية المغولية سنة 1277 خضعت الأناضول الشرقية لحكم الألخانيين على الرغم من استمرار السلالة السلجوقية في الحكم بالاسم فقط حتى مطلع القرن الرابع عشر. واستمر ارتباطُ الأناضول الشرقية بإيران بقوة بعد سقوط الدولة الألخانية وبسط الكونفدرالية التركمانية ممثلةً بالقره قوينلو (1380-1468) والآق وينلو (1378-1508؛ راجع الفصل السابع) سيطرتها عليها. أمّا في الأناضول الغربية، فقد حلّت عشرات الإمارات المحلّية المستقلة، والتي عُرفت بالبهوات، محلّ الوحدة الهشّة للدولة السلجوقية، وتمتعت بأهميتها الخاصة ولاسيما بعد سقوط الألخانيين سنة 1335؛ منها إمارة أشرف أوغلو في الأناضول المركزية (القرن الثالث عشر حتى العام1328) التي شهدت أوقات قصيرةً من الازدهار والمجد، بينما ثبتت إماراتٌ أخرى أطول مدة ممكنة مثل الكرمانيين في كره مان وقونيا (1256-1483) والمنتشيين في ميلاس، والموغلا والبجين (1270-1426) والإيدينيين في سلجوق وبرج (1307-1426). ولم يصمدْ منهم سوى العثمانيين (1281-1924) الذين وصلوا السلطة بوصفهم مقاتلين على جبهة بيزنطة شمال-غرب الأناضول وتوسّعت مملكتُهم لتضمّ أرجاءَ الأناضول جلّها وثريس قبل أن يدحروا البيزنطيين في القسطنطينية سنة 1453.

العمارة

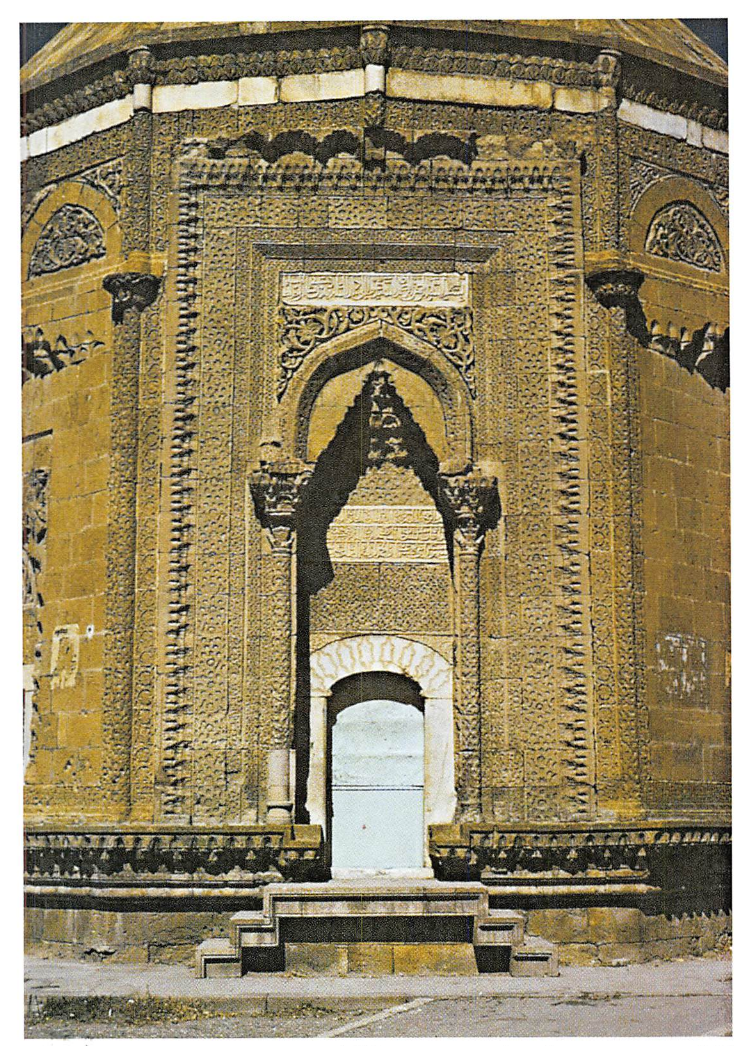
في الأناضول الشرقية والمركزية، قلب السيادة السلجوقية، تعمّق التراث السلجوقي بينما صمَدت الأساليب السلجوقية في الإماراتِ أيضاً. كما مضَت حركةُ بناء المساجد الخشبية ذات الأعمدة قُدُماً. وكان أكبرُها وأكثرها أصتاةً الجامع الذي شيّدهُ أشرف أوغلو سليمان بيه (العهد 1301-1296) في بيشهر سنة 1299، وقد أقيمَ على مساحة مستطيلة بأبعاد 39 x 26 متراً وتميّز بزاويته الشمالية-الشرقية المشطوفة التي تضمُّ الواجهة الرئيسة المنحوتة التي تحتوي على البوابة وتكتنفُها نافورة ومنارة. ويتاخمُ ضريحُ أشرف أوغلو المسجدَ من مركز الجهة الشرقية، ومن الداخل (الصورة 167) يُوجد ثمانية وأربعون عموداً بتيجان مقرنصة تُشكّلُ ممرات سبعة متعامدة مع القبلة، والممشى المركزي الذي يؤدي إلى المحراب أكبرها مساحةً بينما تنفتحُ البائكةُ المركزيةُ على بركة. وهناكَ منبرٌ مرتفع جُعل إلى اليمين يُتيحُ للحاكم مكاناً منعزلاً للصلاة، كثير الشبه بالـ "مقصورة" المعروفة في الحقب الإسلامية المبكرة. ويتزيّنُ المحرابُ بالفسيفساء الآجري الملوّن بالأزرق الغامق والفاتح والأرجواني، كما لُوّنت المساند وروافد السقف وتيجان الأعمدة. ويمثّلُ التخطيطُ وعناصرُ الديكور من الحجر المنحوت والفسيفساء الآجري وأعمال الخشب الملوّن ذروةَ الأسلوب العماري السلجوقيّ.

لقد شهد العمران في الأناضول الشرقية اندثارَ الرعاية بعد اندحار السلاجقة في كوسه داغ، لكنها ما لبثت أن نهضت من جديد بتدخل السلطة الألخانية فيها؛ ففي سيفا، على سبيل المثال، لم يُسجّلْ أي إنجاز يُذكر بين الأعوام 1243 وحتى 1271 عندما وقفت ثلاثٌ من العمائر في السنةِ ذاتِها، وهي: مدرسة منارة جفته التي أمرَ بإنشائها الوزير الألخانيّ شمس الدين محمد الجويني ومدرسة كوك التي أوعزَ بإنشائها الوزير السلجوقيّ فخر الدين علي صاحب عطا، فضلاً عن مدرسة ثالثة أمرَ ببنائها وزيرٌ آخر مجهول، مظفّر باروجيردي. واستمر العمران الديني في نشاطه في مدن أماسيا وتُقاة وأهلاة وأرض الروم. ففي أماسيا بُني مستشفى بأمرٍ من أنبار بن عبدالله سنة 9-1308، وكان معتوق السلطان أُلجيتو الألخانيّ، وقد نُسجت عمارتُه على منوال طراز المدرسة السلجوقية التقليدية ذي الفناء متعدد القناطر وإيوانين. أمّا في أرض الروم فقد أوعزَ أميرُها خواجه يعقوب (1310) بإنشاء المدرسة الياقوتية، وهو معتوق السلطان غازان الألخاني وأمير منطقة أرض الروم وبيبرت؛ واحتضنت المدرسةُ قبرَه بعد أن وقفَ لها عائدات الأموال غير المنقولة من ضواحي القرى المحيطة من خاناتٍ ودكاكينَ وطواحينَ وحمامات؛ وهي كثيرة الشبه بالمدارس السلجوقية المقببة من حيث التصميم، بيد أنّ للفناء قنطرةً مقرنصةً مركزيةً وبناءاً عينياً تكتنفُهُ قنطرتان مستعرضتان مسندتان بأربعةِ أعمدة (الصورة 168). وتفتحُ ثلاثةُ إيوانات وأربع عشرة حجرة على الفناء؛ أمّا ميل المنارتين اللتين تكتنفان البوابة والضريح المقبب خلف الإيوان الرئيس فمستوحى من مدرسة منارة جفته المشيّدة سنة 1243 في المدينة نفسِها، بيدَ أنّ بروزَ البوّابة مبتدع، أمّا النحتُ الأخّاذ في الحجر على الواجهة تحتَ المنارتين مباشرةً فمنسوجٌ أيضاًعلى منوال العمران المبكر، لكنّ النسرَ ثنائي الرأس أعلى النخلة الخارجة من تنين ذي رأسين تحوّل إلى نسر وحيد الرأس فوق نخلة حُفرت أعلى أسود متقاتلة؛ وقد نُقلت هذه القطعة التي لم تُفكّ ألغازُها بعد من البوابة الرئيسة إلى العُضادات التي تكتنفُ المدخل.

ومثالٌ أخير على استمرارية الأسلوب السلجوقيّ حتى مطلع القرن الرابع عشر هو مرقد الأميرة السلجوقية خوده واند خاتون، ابنة قيلج أرسلان الرابع (العهد -1259 65) في نيغده (1312). والضريح عبارة عن صرح مثمن الشكل لهُ بوابة على جانبه الشرقيّ (الصورة 169) محفورة بإسراف بالأشكال الهندسية، بينما تغشّت جوانبُ الضريح السبعة الأخرى بطنوف تاجية مقرنصة تسندُ منطقةَ الانتقال ذات الستة عشر جانباً، ويُتوّجُ الضريحُ بسقفٍ هرمي. ويمثّلُ هذا الديكور الباذخ ذروةَ ازدهار الأسلوب السلجوقيّ في النحتِ على الحجر، بيدَ أنّ النحتَ التجسيديّ لنسورٍ مزدوجة الرأس ونمور أو أسود وحيوان الخطّاف الخرافي ورؤوس مطمورة في زخرفةٍ نباتية كلّها ساهمت في إغناء الإرثِ السلجوقيّ.

167. منظر من داخل جامع أشرف أوغلو في بيه شهير، 1299.

168. منظر من داخل المدرسة الياقوتية في أرض الروم، 1310.



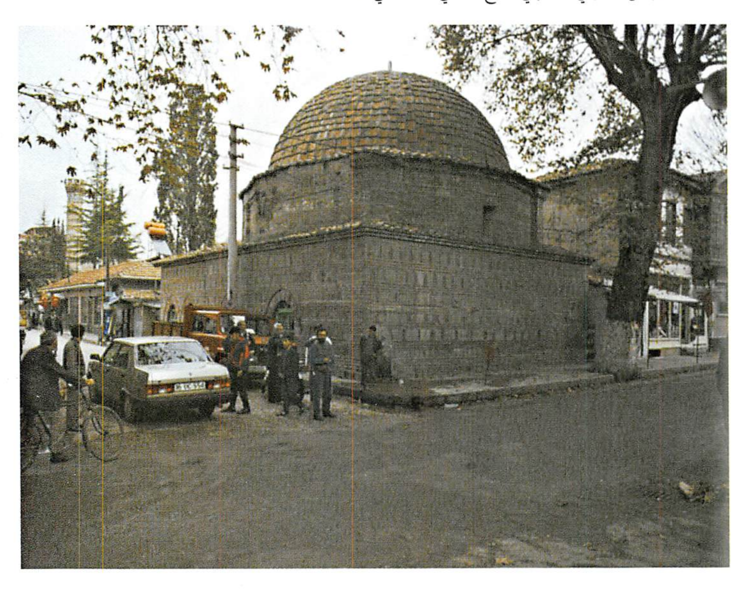
167. منظر من داخل جامع أشرف أوغلو في بيه شهير، 1299.

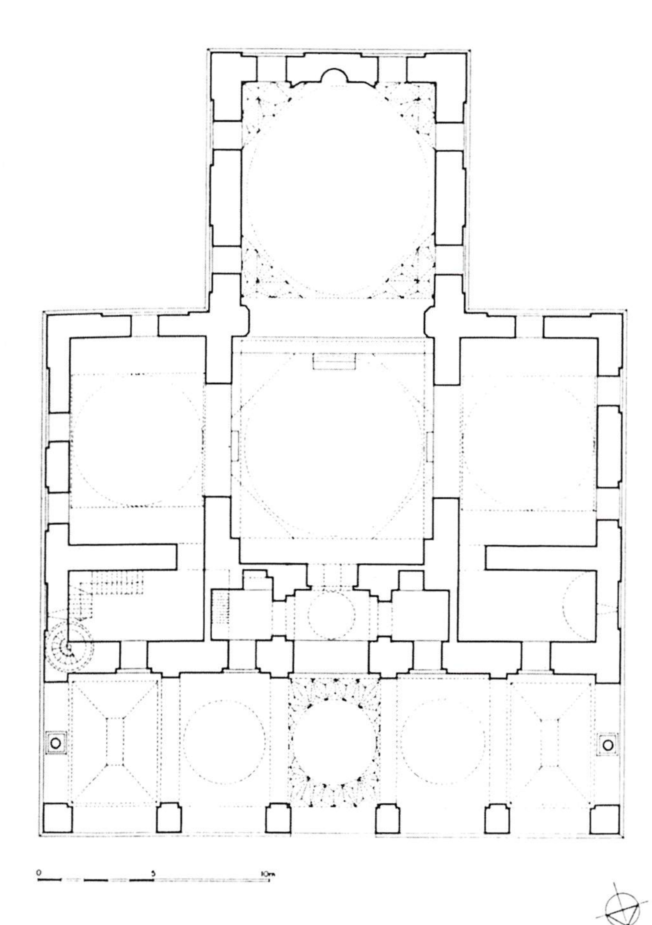
لقد غدا العمران فنّاً تجريبياً ولاسيما على الحدود الغربية عندما واجهَ العمرانيّون مدّاً فكرياً جديداً من العمران البيزنطي وثروة هائلة من فن العمران القديم في العصور الوسطى. وقد انصبَّ الاهتمامُ على واجهات البنايات والتي ضمّت النوافذ وأروقة المدخل ذات الطابقين. واشتُهرت مدن أزنك وبورصة وسلجوق وميلاس في الربع الثاني من القرن الرابع عشر بعمارتِها المميّزة؛ ولأجل دراستِها صنّفت بطريقتين أولاهما بحسب الراعي الملَكي وثانيهما بحسب الأسلوب العماري الغالب، بيدَ أنّ التسلسلَ التاريخي حسب الحقبة الزمنية ومفاهيمها وموادها المستخدمة ومصادر رعايتها كان شمولياً أيضاً. إنّ طولَ عصر العثمانيين قاد إلى ترسيخ الأسلوب العماري السائد فيها كما أنّ نجاحاتِهم السياسيةَ وامتدادَهم الجغرافي أديا إلى فرض أسلوبهم على طول الأناضول والبلقان، بل جلّ المناطق الإسلامية المتوسطية (راجع الفصل15).

لقد شُيّدَ مسجد حجي أوزبك (1333) في مدينة أزنك، أو نيكاية (نيس) البيزنطية، بعد سنتين من استيلاء القائد العثماني أورهان (1324-60) على المدينة بعد حصارٍ طويل. كما تمّ تحويل كنيستِها الكاتدرائية آيا صوفيا، التي تقع في مركز المدينة، إلى مسجد جامع، بينما بنى حجي أوزبك مؤسستَه الصغيرة الخاصة بهِ على مقربة من الطريق الواصلة بين الشرق والغرب، وقوامها غرفة (الصورة 170) مساحتها 7.92 متراً مربعاً، تغشاها قبة نصف كروية قائمة على منطقة انتقال مثمّنة. وكان لهذهِ العمارةِ في الأصل رواق مدخل على الجانب الغربيّ وقنطرة أسطوانية تغشى بائكتين وقنطرة أخرى مستعرضة تغشى البائكة الثالثة أمام الباب. وقد خربَ رواق المدخل تماماً بسبب أعمال توسيع الطريق سنة 1959 واستبدل برواقٍ آخر إلى الشمال؛ وينقصُ البناءَ منارة. أمّا ماهية البناء فتكوّنت من طبقات الحجر المنحوت المفصولة فيما بينها بصفين أو أربعة صفوف من الآجر المنضّد في ترتيب واحد، وضمن كل صف فُصلت كل قطعة من الحجر ببلاطة حارسة. وكسيت القبةُ بالبلاطٍ المصنوع من الطين النضيج (التراكوتا) المصبوب على نحو يساعد على مواجهة السطح الكروي. أمّا الداخل فكان صافياً (خالياً من النقوش أو التلوين) ويضمّ ثمانية شبابيك وثلاث كوات بسيطة في الجانب الجنوبي، جُعلت الكوة المركزية محراباً. وتجثمُ القبة على مجموعة من المثلّثات التركية (Turkish triangles)، وهو تركيب يُشبه حزاماً مكوّناً من سطوح موشورية مكسورة. وتمثل هذهِ الميزات حجماً ومساحةً متواضعين ومنطقة الانتقال فضلاً عن المثلثات التركية نماذج عليا للعمران السلجوقي في قونيا في القرن الثالث عشر كما في مدارس أنجا منارلي وقره تاي. بيدَ أنّ تقنية استخدام صفوف الآجر المتناوبة مع صفوف الحجر تعدّ بيزنطيةً بامتياز.

لقد أوعزَ أورهان نفسُه بإنشاء نوع جديد من الجوامع خارج البوّابة (الجنوبية) لأزنك ينى شهير سنة 5-1334. وتُظهرُ حفرياتُ المنطقة مدخل مسقوف (porch) يتقدّمُ فضاءاً مستطيلاً (أبعاده 8 18 x متراً) مقسم إلى نصفين بواسطة سلالم من درجتين وتكتنفُه حجرتان مستطيلتان. وأغلبُ الظنّ أنّ المساحة المستطيلة ضمّت فناءاً ومسجداً، بينما كانت الغرف الجانبية تُستخدم كزوايا أو تكيات لدراويش الصوفية الرحّالة. ويبدو التخطيطُ تطوّراً معقولاً لطراز المدارس المغلق ذي الإيوانات الأربعة المفتوحة على فناء مسدود (كالمدرسة الياقوتية في أرض الروم) (الصورة 168)، بينما

170. منظر من الجنوبي -الغربي لجامع حاجي أوزبك في أزنك، 1333.





171. مخطط جامع أورهان غازي في بورصة، 1339.

غدت الإيواناتُ والفناء متساوية في المساحة. واختلف البناءُ كلياً إذ انصبّ التركيزُ على المنظر الخارجي للبناية ولاسيما تجمّع القباب؛ كما أنّها مثال مبكر على العمران العثماني لقرنٍ قادم على الأقل، وعُرفت بمصطلحات عدة ومنها "الزاوية" والإيوان وطراز بورصة أو طراز- T نسبةً إلى التخطيط، وعُرفت أيضاً بالجوامع متعددة الاستخدام إذ كان أفضل طرزها وأكثرها إبداعاً مَلَكية الرعاية، وتركزت في بورصة العاصمة العثمانية سنة 1326 وحتى عام 1403 وماحولها.

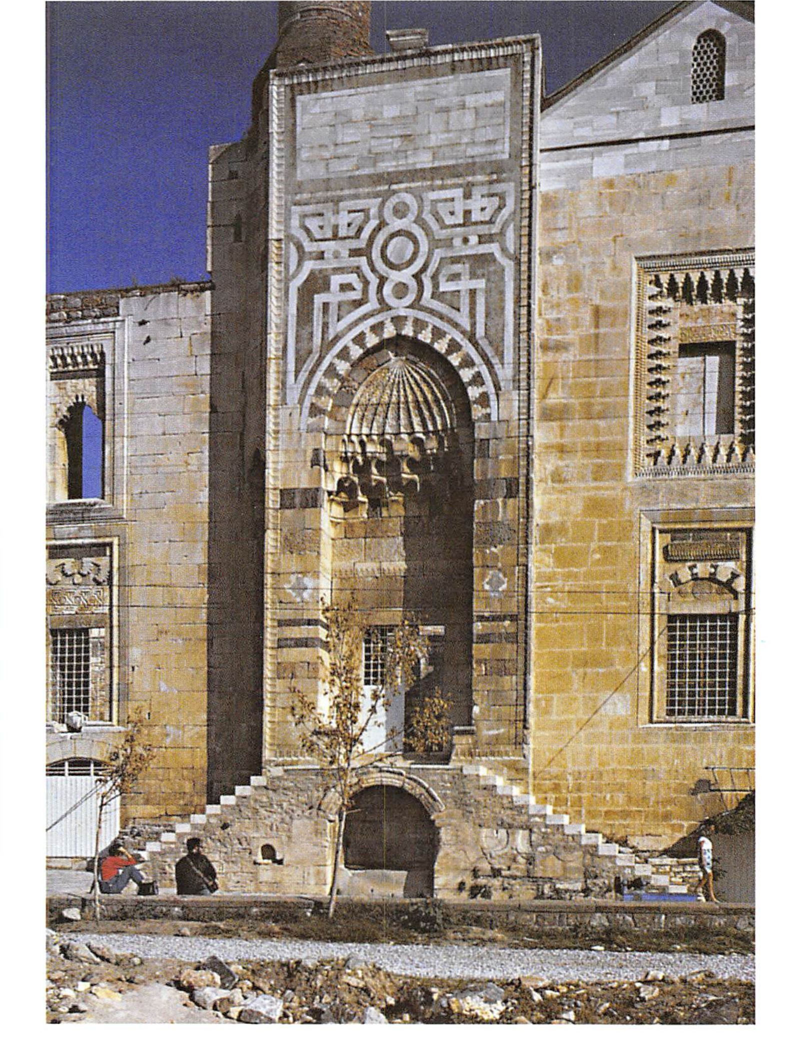
بعد أن حرق جيشُ تيمور مدينة بورصة (المعروفة قديما بـ"بروصة") وهي سفوح أولوداغ الشمالية الجميلة بالكامل، وأبادَها على بكرةِ أبيها، انتقلت العاصمة إلى إديرنه (إدريانوبل) في ثريس ومن ثمّ انتقلت إلى إسطنبول (القسطنطينية) سنة 1453. بيدَ أن بورصة استعادت عافيتَها وأهميتَها الاستراتيجية بعد أن دُفن السلطان عثمان مؤسس السلالة العثمانية فيها سنة 1324 وغدت مركزاً لتجارة الحرير. كما بنى أورهان قصراً في قلعتِها ودار إطعام وحمّاماًوخاناً وعدداً من الجوامع أحدها جُعل قرب السوق الرئيس في المدينة. وقد أُعيد إنشاؤها مرّات عدة مع الاحتفاظ بأسسسها العمارية لعام 1339 (الصورة 171)؛ وهو عبارة عن تكرار لطراز عمائر أزنك المبكرة المكوّنة من رواق مدخل بمساحة خمس بائكات تتقدّمُ البهو والرواقَ المركزي المغطى بقبة قطرها 8.45 متراً، يقعُ الإيوان الرئيس على محور القبلة وفوق سلم من درجتين وتغشاهُ قنطرة إهليجية (بيضاوية elliptical vault) ويوجد أيضاً إيوانان مقنطران يكتنفان الرواق المركزيّ. وأغلب الظن أن للإيوانات نُزلاً استخدمت لإيواء دراويش الصوفية الرحّالة ومجاميع الإخوان الذين أدوا ا دوراً داعماً ومهماً في توسّع العثمانيين واستمرار ملكهم. إنّ تجمعَ القباب حول الفناء المرئي من الخارج ميّزةٌ أضحت غالبةً في العمران العثماني.

وبينما اضطلع العثمانيون ببناء جوامع التكية (جامع الزاوية) بطرز متميّزة، كانت للمساجد الجامعة في إمارات أخرى طرزها الخاصّة فيما يتعلق بترتيب الفضاء وميّزات مبتدعة أخرى جرى دمجُها بالتراث العماري العثماني. ففي سلجوق (المعروفة سابقاً بـ"أياصوفيا" وقديماً بـ"أفسيس") شُيّدَ جامعٌ سنة 1375. ووفقاً للنصّ المحفور على بوابتِهِ الرئيسة كان الجامع من عمل علي بن الدمشقيّ لصالح السلطان الإيديني عيسى ابن محمد بن آيدن (العهد 90-1360)، الذي امتدت حدودُ سلطنته من غرب الأناضول وحتى الجزر اليونانية. وللجامع أسوارٌ شاهقة بمساحة 53X57 متراً قوامها جُعل من الحجر الخشن (غير الأملس) تحفّ ببناء واسع (27X35) وتحدّها من أطرافِها الثلاثة ثلاث أروقة مداخل (الصورة 172) كلٌ منها مؤلف من طابقين. وعلى الطرف الجنوبيّ يُوجدُ مَنفَذ ثلاثي الأقواس يتوسط الواجهة ويفتحُ على رواق الصلاة المكوّن من ممرين متوازيين تغشاها حالياً سقوف مجملَنة لم تكن موجودةً أصلاً، ويتقاطعُ رواق الصلاة مع قبتين جاثمتين فوق المتدليات والأعمدة المشيّدة من قطعة حجرية واحدة لكل عمود، وقد غُشّت الجوفات الكروية المثلثة بالآجر المزجج في زخرفة هندسية بديعة. ويَكتنفُ الواجهةَ مدخلان واسعان ومنارتان أسطوانيتان جُعلتا من لبنات الآجر. ومما لاشكَّ فيه أنّ معظمَ مواد البناء جُلبت من أطلال المدينة وأُعيدَ استخدامُها في بناء الجامع (spolia)، بيد أنّ قطعاً أخرى صُنعت خصيصاً لهُ، ومن أهم القطع التي جُلبت من بقايا المدينة القديمة هي البوابة الغربية الضخمة للجامع (الصورة 173) المشيّدة من الحجر ولبنات الآجر المطعّم بالرخام، وتزدانُ هذهِ البوابةُ بالشُرفات ذات الأطر المنحوتة بالمقرنصات والحجر الإسفيني المشدوف وبالنصوص المحفورة. وهناك اثنان من السلالم يُفضيان إلى رواق مدخل (بورتيكو) يبرز من سطح السور ومتوّج بقلنسوة مقرنصة. ويبدو السطح العلوي مرصّعاً بالرخام الأبيض والأسود ضمن زخرفةٍ عقدية، وهي تقنية استخدمت في زخرفة شرفات الواجهة وحول المحراب. وتعودُ الكثير من ملامح الجامع فيما يتعلق بالتخطيط العماريّ والديكور والترصيع بالرخام إلى العمائر السورية السابقة ولاسيما جامع الأمويين في دمشق. وليس ثمة مايدعو إلى العجب لهذا التواصل إذا علمنا أنّ جذورَ علي بن الدمشقي دمشقية. بيدَ أنّ ما يُثير الاستغراب من عمران هذا الجامع هو فناؤهُ الملحق والذي ظهرَ في العمران الأناضولي المعاصر في جامعٍ أصغر حجما بُني في مانيسا سنة 1367 للحاكم إسحق بيك (الصورة 174)، وقام عمرانيون عثمانيون بعد نحو ستين سنة بالنسج على منوالهِ ودمجهِ في طرازٍ عمرانياً ليكون عثمانيا بامتياز.

استولى السلطان العثماني مراد الأول (العهد 89-1360) (والملقب بـ"هودافنديكار أي: السيد أو الولي) على مدينة إديرنه وامتدت سلطنتُهُ بعدها إلى أوروبا فضمّ إليها ثريس ومقدونيا وبلغاريا. وكان جلّ اهتمامه منصباً على العسكر، فقد أسّس فيالق الإنكشارية أو بالعربية "الجند الجدد" (بالتركية اليانيجريس Janissaries) وهي قوة عسكرية من الأطفال الأسرى مدربين تدريباً احترافياً عالياً. أمّا في مجال العمران، فان من أهم ما رعاهُ هو مجمّعه في جَكيركا على سفح جبلٍ إلى الغرب من بورصة. وقد نُسجت عمارةُ مسجدهِ السابق على منوال العمران البيزنطي وبُدىءَ العملُ به سنة 1366، ولم يُنجزْ قبل العامَ 1385. ويتميّز عمران الجامع أيضاًبمزجِ طراز جامع التكية

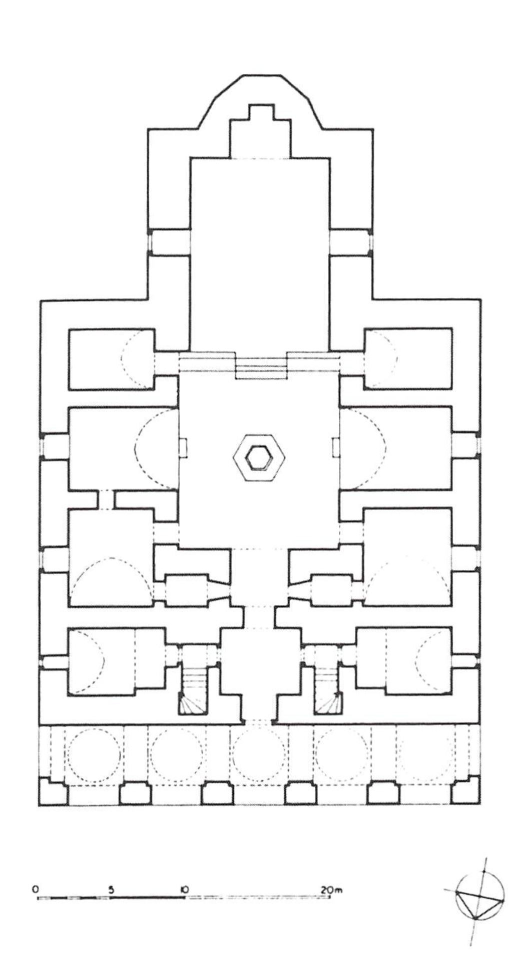
172. منظر من الشمال- الشرق لجامع عيسى بيك في سلجوق، 1375.

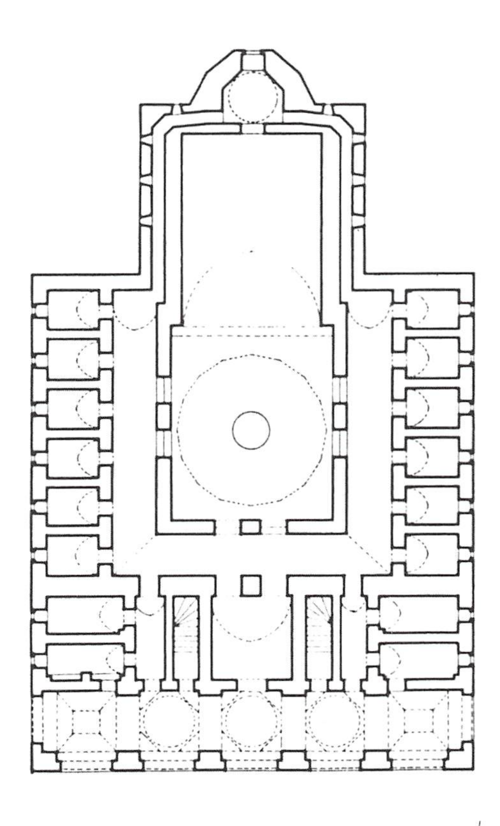
173. الواجهة الغربية لجامع عيسى بيك في سلجوق.



174. فناء المسجد الجامع في مانيسا، 1367.







175. مخططان مفترضان لجامع مراد الأول (85-1336) في بورصة.



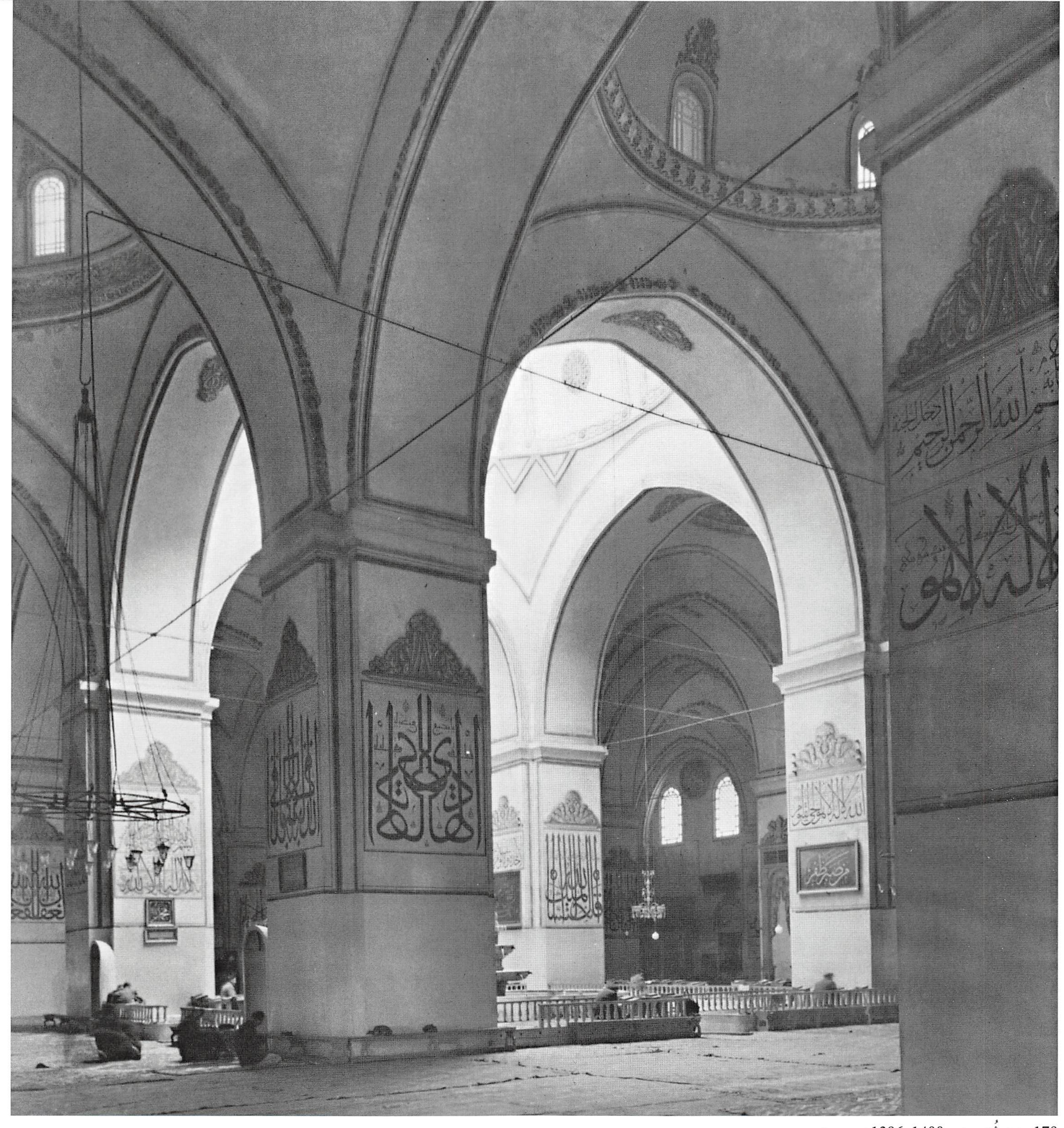
176. جامع مراد الأول في بورصة.

على الطابق الأرضي مع مدرسة في الطابق الثاني (الصورة 175). وللطابق الأرضي مدخل من خمس بائكات إلى الشمال يُفضي إلى بهو، وتضمّ المساحة الداخلية فناء مقبباً (قطره أحدَ عشر متراً، وارتفاعهُ ثلاث وعشرون) تُحيطُ به أربعةُ إيوانات، بينما تَشغلُ المساحاتِ الركنيةَ ستُ حجرات. ويؤدي زوجٌ من السلالم يَكتنفان البهو إلى الطابق الثاني الذي ضمّ بدورهِ رواقاً من خمس بائكات فوق رواق المدخل (البورتيكو) وغرفةً فسيحة فوق البهو. وهناك أيضا غرف صغيرة (أبعاد كل منها 3.5 X2.5 مترا(مفتوحةً على ممر ذي قنطرة أسطوانية تُظلّلُ ثلاثةً من جوانب الرواق المركزي المقبب، فضلاً عن ممر ضيّق في السور يمر حول الإيوان يُفضي إلى غرفة صغيرة مقببة (ربما مصلّى) فوق المحراب. يبدو هذا التخطيط بديلا أكثر تعقيداً من الطراز المبكر لجامع التكية بسبب بوابته المزدوجة ذات الطابقين (الصورة 176). وللواجهة أقواس مدببة قليلاً (slightly pointed arches) تضمّ زوجاً من أقواسٍ أصغر محمولة على أعمدة بيزنطية ذات تيجان، إنّ التهوية المريحة وكمية الضوءِ المتاحة في بناء الواجهة تُذكّران بواجهة قصور البندقية ما أدّى إلى الاعتقاد الخاطىء بأنّ المهندس العمراني كان إيطاليا عملَ لدى العثمانيين، بيد أنّ هذا الادعاء بقي عارياً عن الصحة. لقد توسّعت حدود الإمبراطورية العثمانية على يد بايزيد الأول (العهد1403-1389) الملقّب بـ "الصاعقة" (بالتركية يلديرم) بفضل مآثرهِ البطولية واندفاعه الجبّار؛ ففي شتاء العام 90-1389 ضمّ بضعَ إمارات من الأناضول الغربية ومنها إمارات المنتشية وجامع ميلاس (المعروفة قديماً بـ "ميلاسا") الذي بناهُ فيروز بيك سنة 1394، الذي عيّنه بايزيد حاكماً منتشياً وُصفَ عهدُهُ بالانتقالي بين أساليب العهد المنتشي المحلّي والأساليب العثمانية الناشئة. إنّ هذا الجامع واحد من بين القلة من الجوامع غير



177. واجهة جامع فيروز بيك، 1394، في ميلاس.

العثمانية ذات التكية (الصورة 177)، وهو شبيه بجامع أورهان في بورصة من حيث مساحة رواق المدخل ذي البائكات الخمس (الصورة 171) ومن حيث احتواؤه على أقواسٍ مدببة قائمة على دعامات، فضلاً عن موتيفات الديكور كالفصوص المتعرّجة فيها والتي استخدمت في بورصةٍ في ما مضى، بيد أنّ ديكور بورصة كان أكثر إبداعاً وثراءًا. فالبائكات الجانبية، مثلاً، لها رفوف مُقرنصة مثلّثة الشكل (muqarnas brackets) مثبّتة فوق دعامات ودرابزونات رخامية مخرّمة مزيّنة بمجاميع النجيمات والزخرفة المتشابكة. والبنايةُ مكسوّة بألواح من الرخام الملوّن؛ وللشبابيك قلنسوات مقرنصة وحجر إسفينيّ معشّق ثنائي اللون. ولايقلّ ديكور المحراب جمالاً ولاسيما زخرفة الأرابيسك الناتئة وسعف النخيل في منطقة عروة العقد (أو السبندل وهي منطقة مثلثية بين عقدين متجاورين)، فضلاً عن أعمدة الرخام السمّاقي (po- phyry) والقلنسوة المقرنصة والنصوص وتمثيل لقنديل مسجدٍ يتدلى في كوة. ويُوجدُ توقيعا البنّاء مصعب بن عبدالله ومهندس الديكور مصعبٍ بن عادل متعامدين



178. داخل أُولو جامع، 1400-1396 في بورصة.

مع زاوية المحراب. وتقعُ مدرسةٌ بسيطة البناء تضمّ اثنتي عشرة حجرةً في صفٍّ مغشّى بالقباب والقناطر الأسطوانية المستعرضة.

لقد كان بايزيد عمرانياً مدهشاً، إذ بدأ بناء مجمّعهُ في بورصة بعد اعتلائهِ العرش ببضع سنين، وأُنجز المجمّع سنة 1495. وقد حذا حذوَ أبيه في اختيار موقعَ المجمّع الذيَ جعلَه على سفح تلٍّ في جاكيركا، خارج أسوار المدينة، ولكن على الشرق منها هذهِ المرّة. وضمّ المجمّعُ سبعَ بنايات، وهي مسجد تكية ومدرسة وضريح وحمّام ودار إطعام ومستشفى وقصر. فأمّا المسجد فيقع في مركز المجمّع وعلى سفح التل، وهو كثيرُ الشبه بمسجد مراد الأوّل؛ والجديدُ هو المسجد الجامع (بالتركية أُلُو جَامع) الذي أمر بتشييدهِ لمركز مدينة بورصة التجاري (الصورة 178). وقد أنفق عليهِ من الأموال المتراكمة من غنائم الحروب التي خاضَها ولا سيما عند قضائه على سيغيسموند هنغاريا في الخامس والعشرين من أيلول / سبتمبر سنة 1396 في نيكوبولص على الدانوب السفلي. وقد أُنجز الجامع سنة 1400–1399، في وقتٍ قياسيّ بالنسبةِ إلى حجمهِ





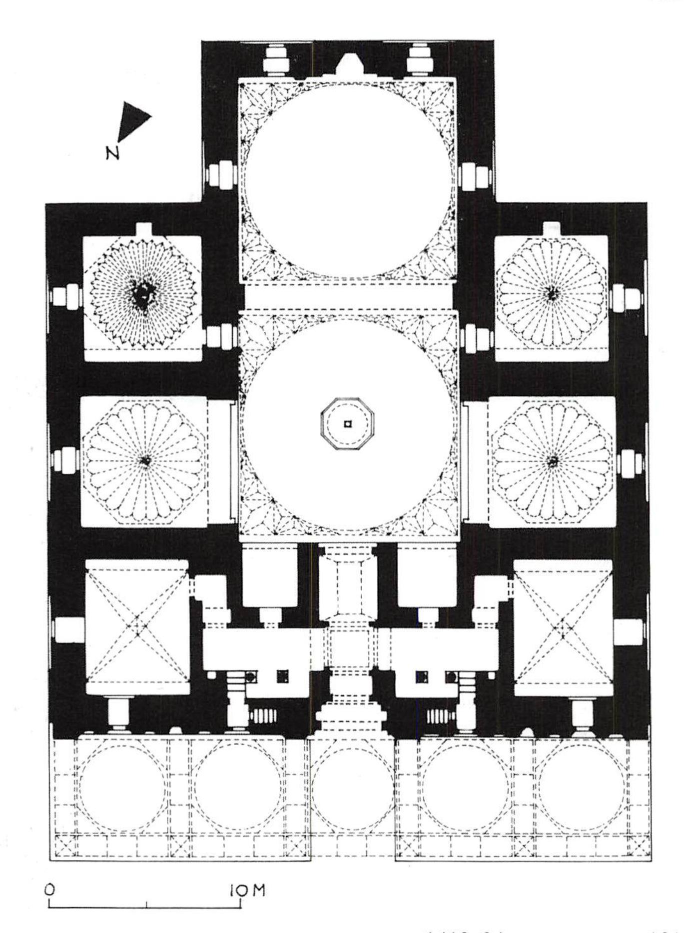
179. واجهة جامع إلياس بيك، 1404، في بلاط.

(68x56 متراً). تُقسّمُ اثنتا عشرة ركيزةً (piers) الجزءَ الداخلي من الجامع إلى عشرين بائكة مقببة متساوية الحجم ومرتّبة في شبكة من أربعة صفوف من القباب في كل صف خمس قباب. ويقعُ المدخلُ الرئيس للجامع في وسط البوابة الشمالية مقابل المحراب. إنّ البائكةَ الثانية الموجودة على طول المحور من البوّابة إلى المحراب هي الفناء الأثري، ويَقع أسفل درجتين عن باقي الجامع ومكسو بالرخام ولهُ بناء عيني يطلّ على بركة. وكحال باقي جوامع التكية ، يُنسبُ هذا الطراز من الجوامع ذات البائكات متعددة القباب إلى العثمانيين لكنها معروفة أيضاً في إماراتٍ أخرى، نُضيفُ إليها جامع أسكي في إديرنه (14-1402). وهناك نماذجُ أقدم وهي جامع ياولي في أنطاليا (1373) والذي بناهُ الحميديّون فوق أسس كنيسة بيزنطية، فضلاً عى جوامع أخرى في الأناضول الشرقية أقامها الآق وينلو والقره قوينلو.

عن الرغم من تعاظم مكانة العثمانيين وفرض أساليبهم العمرانية، إلّا أنّ إماراتٍ تحت سيادتهم احتفظت باستقلاليتها العمارية وأساليبها المحلية المتميزة. فالنحت البديع على الحجر والكسوة الباذخة عُرفت بها عمائر المنتشيين كجامع فيروز بيك في ميلاس (الصورة 177) وشُيّد على منواله جامع بَلاط (المعروف قديماً بـ مايلوتس)؛ وقد بناهُ سنة 1404 إلياس بيك، الحاكم المنتشيّ الذي أعاد إنشاء الإمارة عندما أُسرَ تيمور بايزيد الأول؛ مَثّلُ هذا الجامع كمثلِ الجامع العثماني حاجي أوزبك (الصورة 170) إذ إنّ كليهما جُعلا على طراز جوامع أنطاليا التقليدية ذات القاعدة المربّعة ومنطقة الانتقال المثمّنة والقبة النصف كروية، لكنها بضعف حجم القبة الأصل، إذ يبلغُ قطرُها الداخليّ أربعة عشر متراً، فضلاً عن المنارة الواقعة على الزاوية الشمالية-الغربية. ومما يميّزُ هذه الجوامع أيضاً هو استبدالُها رواق المدخل بمدخل كبير الحجم بارز قليلاً عن مستوى الواجهة ويضمّ قوساً مدبباً كبيراً يحتوي بدورهِ على أقواس ثلاثة أصغر حجماً (الصورة 179)، يمثّلُ أوسطُها الباب والآخران على جانبيه يضمان شُرفتين ودرابزونات من الرخام. وتتزّين الأقواس الثلاثة بالحجر المشدوف المعشّق ثنائي اللون، استخدمَ قبل عقد مضى في جامع ميلاس، وجُعلت جميعُ الأقواس متوجة بأقواس تهوئة، أمّا المظهرُ الكلّي للواجهة فيبدو مسطّحاً. وعلى الرغم من أنّ الجزء الداخلي من الجامع عبارة عن مساحة منفردة بذاتها كتلك الموجودة في الجوامع السلجوقية، إلّا أنّ صفاً من زوج من الشُّرفات على كلّ جانب يُتيح قدرًا كافياً من الضوء. ويطغى على السور الجنُوبيّ المحرابُ الباذخ، وهو قطعة جميلة من الرخام (بأبعاد 7.35 في 5.2 متراً). وأخيراً فإنّ الجامع هذا كان جزء من مجمّع ضخم ضمّ أيضاً ضريحاً جُعل إلى الشمال من صفوف المدرسة التي حفّت الفناءَ المكوّن من صفٍ من العقود، بيدَ أنّ القليلَ من أجزاء المجمّع صمدت إلى الآن.

لقد تجلّى أثرُ الأسلوب العماري العثماني الناشئ في تقاليد البناء المحلّي في المدرسة البيضاء (الآق) في نيغده والتي بناها الحاكم الكَرَماني علي بيك سنة 1409؛ ومن بين السلالات التركمانية الأكثر صموداً بعد العثمانيين هي سلالة الكرمانيين الذين اعتقدوا أنفسَهم ورَثَةَ السلاجقة بجدارة، بوصفهم القوى المسيطرة في الأناضول؛ كما أنّ فن العمارة عندهم عكس على نحوٍ لافت هذا الاعتقاد وذلك لتمسكهم بعناصر الأسلوب

180. واجهة مدرسة آق، 1409 في نغده.



181. مخطط جامع يشيل، 24-1412، في بورصة.

السلجوقي ومبادئه. فمدرسة الآق اتخذت من التخطيط الذي اضطلعَ به السلاجقة أُنموذجاً يُحتذى في إنشاء مستشفى في أماسيا إبان القرن الرابع عشر، مكوّن من فناء مفتوح وإيوانين يكتنفهما غرف من طابقين. ويبدو بناؤها الحجري وديكورها الحجري المنحوت أنموذجاً لباقي المباني التي شيّدها الكَرَمانيون كالمدرسة الخاتونية في كَرَه مان سنة 1382. ولا تكمنُ روعة بوابة المدرسة (الصورة 180) في واجهتها الشاهقة ذات البوابة المكوّنة من قنطرة مذنّبة الوسط (ogee arch) ومقرنصاتٍ على شكلِ نصف قبة وحسب، بل ايضا في زوج من اللوجيا الجانبية ذات الاقواس المدببة قليلاً التي تضمّ أزواجاً أصغرَ من الأقواس المذنّبة المحمولة على أعمدة. ويمكن تقصّي سبب التطابق المذهل مع واجهة جامع مراد الأوّل في جيكركا (الصورة 176) من البحث في أحداثٍ معاصرة، إذ كان علي بيك قد سُجنَ في بورصة بين العامين 8-1397 وحتى العام 1402 بعد أنّ قتل بايزيد صهرَه، والد علي بيك، وعندما دحَر تيمور العثمانيين واستعادَ الأراضي الكَرَمانية لصالح علي بيك.

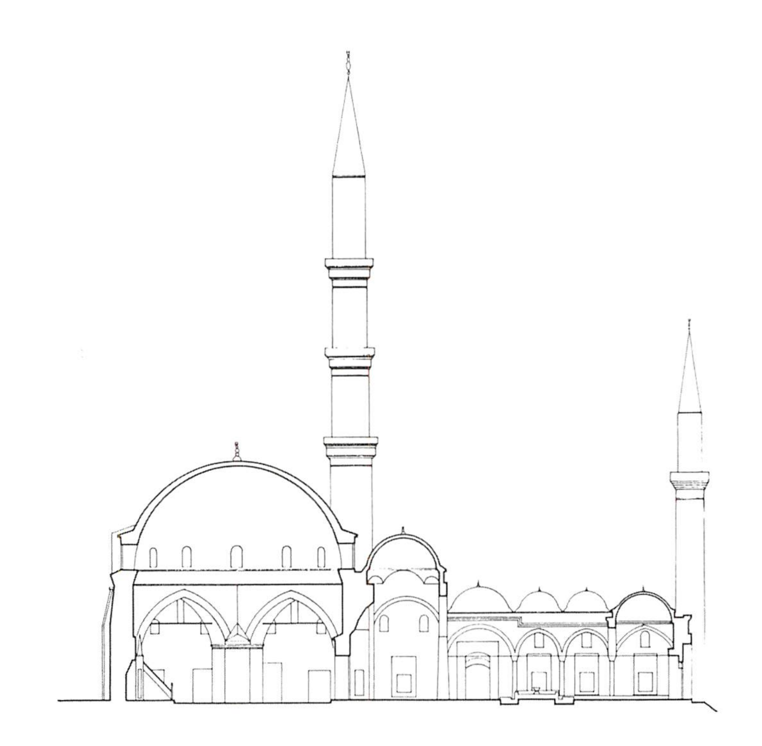
في العقد التالي بعد دحر تيمور لبايزيد في أنقرة سنة 1402، استعادَ نجل بايزيد، محمد الأوّل جلبي (العهد 21-1403) الأقاليم الأناضولية بعد انتصارهِ في حرب أهلية طاحنة وأُعلن سنة 1413 سلطاناً على الإمبراطورية الموحّدة في أوروبا والأناضول. وعلى الرغم من أنّ إديرنه كانت عاصمتَه السياسية، حذا حذوَ والدِه وجدِّه بإنشاء مجمع ضريحه على سفح جبل في بورصة التي غدَت المثوى الأخير التقليدي للسلاطنة العثمانيين من عهودهم المبكرة. ويمتاز مجمّع السلطان محمد الأول بكسوتِه الآجرية الباذخة وقد لُقّبَ بـ"مجمع ياشيل" أي:"الأخضر"؛ وضمّ مدرسةً ودار إطعام وحماماً وضريحاً أقيمَ على نحوٍ مبتكر فوق مستوى الجامع. بُدِىء العملُ بالمجمع سنة 1412 وصُمّمَ على طراز جوامع التكية ونُسجَ تخطيطُه على منوال جامع بايزيد في المدينةِ نفسِها (الصور 181)، بيدَ أنّه افتقر إلى المدخل المسقف (porch) على الرغم من بروز القوس ناتئاً من الواجهة ما يدلّ على التخطيط لبنائه، ويوجد على جانبي فناء النافورة المقبب المركزيّ إيوانان تغشاهما قبابٌ مضلّعة، بينما يوجد وراءها وفي نهاية سلالمَ من أربع درجاتٍ إيوان صغير مقبب (قطرُهُ نحو أحد عشر متراً) استخدم رواقاً للصلاة. كما أضيفت حجرات صغيرة مقببة لدراويش الصوفية على جانبيّ الإيوان الرئيس. أمّا المدخل الفعلي فقد امتدّ عمودياً ليُفضي إلى طابقين من الغرف، ويُفضي ممران على جانبيّ البهو إلى غرفٍ مقنطرة وسلالم تُفضي بدورها إلى شرفة (بالكون) مَلَكية تطلّ على القاعة الرئيسة. وللمدخلِ إطارٌ من الفواصل الجافة (cuerda seca) وسقفٌ مذهّب ودرابزونات من الآجر المخرّم. أمّا المقصورة الخاصة بالسلطان فإنّها بناءٌ مبتدع غير مسبوق على الرغم من وجود مقصورة مشابهة خاصة بمقصورة بيه شهير. ويضمّ الديكور الآجري البهيّ (الصورة 182) دادو من آجر مسدّس الشكل أحادي اللون مع زخارف ذهبية مُروسَمة (بشكل استنسيل stenciled gold patterns) فضلاً عن محراب باذخ (ارتفاعه عشرة أمتار) ذي إطارٍ مزخرف وقلنسوة هرمية مقرنصة جُعلت من مزّيج بديع من فسيفساء الآجر والفواصلِ الجافة. لقد كانت الفواصل الجافة رخيصة نسبيّاً ولا سيما أنّ مزج ألوانٍ متعددة بالتزجيج يمكن جمعها في بلاطة واحدة ضمن مناطق محددة بمادة دهنية تمنع الألوان السائلة من الاختلاط ببعضها خلال عملية التسخين أو الحرق، ومن ثمّ تُحرق نهائياً.

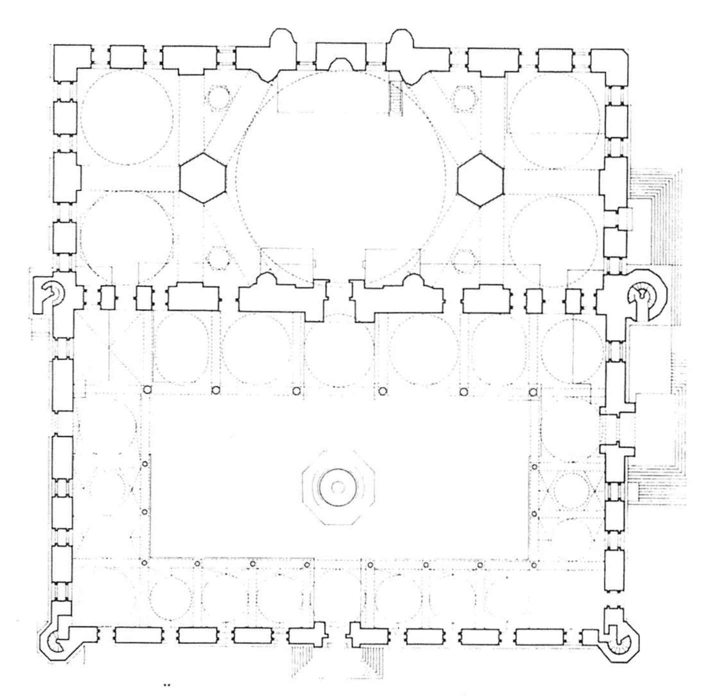
تَحفلُ النصوص الموجودة على البناء بالكثير عن المبنى ومتعلّقاته؛ فالكتابة الموجودة على البوابة تُفيدُ أنّ السلطانَ أنفق عليه بعد أن أوعزَ ببنائه، وأنّه أنجز في ذي الحجة سنة 822 (الموافق كانون الأول / ديسمبر -1419كانون الثاني / يناير 1420). ويوجد فوق الكوات التي تكتنفُ الواجهة توقيع حاجي عوض بن أخي بايزيد "مصمم البناية والمشرف عليها وواضع نسبها الهندسية." أمّا الكتابة فوق اللوجيا فتفيد بأنّ علي بن إلياس فرغَ من تنفيذِ الديكور نهاية رمضان من العام 827 (الموافق أواخر آب / أغسطس من العام 1424)، أي بعد نحو أربع سنواتٍ ونصف. وعلى كل جدارٍ من جدران اللوجيا الجانبية تُرك توقيع محمد (بالتركية محمت) المجنون. أمّا على الأعمدة الصغيرة الساندة الواقعة على يمين المحراب فتظهر عبارةٌ أخرى "من عمل حرفييّ تبريز المهرة" وأكملت على اليسار بزوج من الأبيات الشعرية بالفارسية للشاعر سعدي عن الطغيان والظلم.

إنّ هذا البرنامج الطموح من ديكور الآجر غير مسبوق في العمارةِ العثمانية وعلامةٌ على عودة ميزة اختفت منذ قرن حيث كان آخرُ استخدام لها في جامع بيه شهير، ويمكن أن يُعزى سبب ذلك جزئياً إلى الغزو التيموريّ. فعلي بن إلياس علي والمعروف

182. منظر من داخل محراب جامع ياشيل في بورصة.







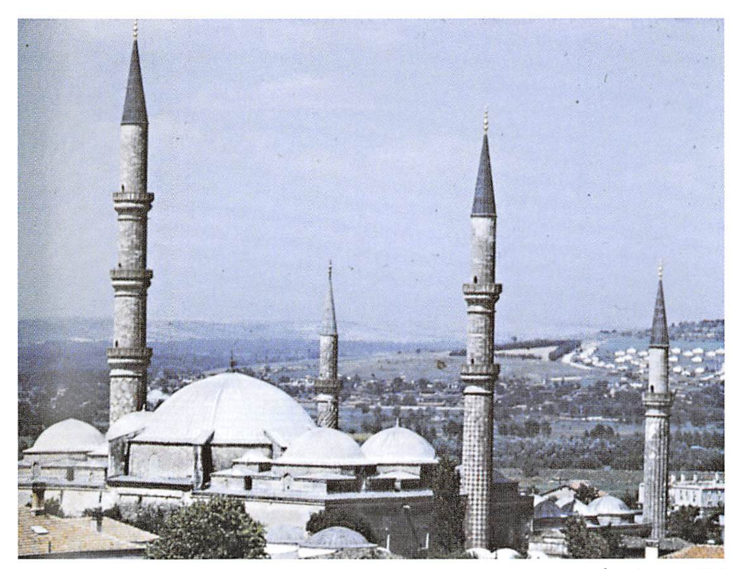
183. مخطط ومنظر عام لجامع أوج شرَفَلي، 47-1437، في إديرنه.

بالنقّاش علي رُحّلَ إلى سمرقند وهناك استهواهُ العمران التيموري الذي تميّز بزخرفه الآجري الباذخ الأخّاذ. حقاً فإنّ الجمعَ البديع بين الفسيفساء الآجري والآجر ذي الفواصل الجافّة ميزة اضطلعت بها عمارةُ القرن الرابع عشر المتأخّر في سمرقند. ولايُرجّح أن يكون الخزّافون المحليّون قد أنتجوا أياً من نوعي الآجر نظراً لجهل المنطقة بأسرها بهما كما تمّ استقدام العمالة الأجنبية؛ وأغلبُ الظنّ أنّ "حرفييّ تبريز المهرة" هم من جلبوا تقنية الفواصل الجافة إلى بورصة، كما أنّ حاجي عوض، وهو الوزير المسؤول عن المشروع، هو الذي رحّلَ الحرفيين المهرة من إيران الغربية. بيدَ أنّ هذه التقنية لم تكنْ معروفةً هناك بعد، على الرغم من ظهورها في الشرق، ما حدا ببعض الدارسين إلى الاعتقاد بأنّ "حرفييّ تبريز المهرة" ربما أتوا من آسيا المركزية. وتركَ أحدُ الفنانين توقيعاً بـ"من تبريز" على ألواح من الفواصل الجافة في قصر تيمور، الآق سراي (الصورة 45)، وبينما دلّت "تبريزّ" على صانع البلاطة الكبيرة المحترف، دلّ لقب "شيرازي" على رئيس البنّائين (راجع الفصل الرابع).

ويحفلُ ضريحُ محمد في المجمّع الأخضر (ياشيل) بالكثير من عناصر الديكور المبتكرة كمثيلاتها في الجامع على الرغم من شكله المثمّن الذي يُنسب إلى نماذج سلجوقية (الصورة 169). ولايقلّ الإبداع الظاهر في الآجر المستخدم في الجزء الداخليّ ولاسيما في المحراب والقبر عن مثيله في الجزء الخارجي على الرغم من استبدال الآجر الخارجي في العصور اللاحقة. ولاعجبَ في ذلك مادام حاجي عوض هو من أشرفَ على العمل، بينما وقّع على الأبواب الخشبية حرفيّ تبريزيّ آخر وهو علي بن حاجي أحمد.

وقد سَارَ وريث السلطان محمد، السلطان مراد الثاني (العهد 44-1421 والعهد 51-1446) على خطى التقليد العائلي في بناء مجمع ضريحه في بورصة. فجامعهُ كثير الشبه فيما يخصّ التنظيم المكاني بجامع والده، بيدَ أنّ القبتين الرئيستين متماثلتي الحجم (قطراً 10.6 متراً) وارتفاعاً أيضاً. وعلى الرغم من أنّ قبة القبلة أكثر ارتفاعاً بست درجات من الفناء المركزيّ المقبب، إلّا أنّ الإيوانات الجانبيةَ جُعلت على مستوى واحد لتشكّل فضاءًا جانبياً متواصلاً. أمّا عمائر مراد الثاني في العاصمة إديرنه فبدت أكثر ابتكارا. ففي سنة 1435 أمرَ بإنشاء صومعةً (تكية) للدراويش المولوية خارج المدينة؛ وقد حوّلت البناية في عهده المتأخر إلى مسجد. وتخطيط هذا المبنى نُفّذ على مساحة على شكل الحرف T ويَنفردُ بديكوره الآجري البديع ومحرابه العملاق ودادو من 479 بلاطةً سداسية الشكل، بينما صُمّمَ المحرابُ بالفواصل الجافة التي غَدَت كبيرة الشبه بأعمالٍ في بورصة لجماعة "حرفيي تبريز المهرة" ما يعزز الاعتقاد أنّه من عملهم أيضاً. بيدَ أنّ المنشور المزخرف للقلنسوة المقرنصة مصمم وفق تقانة جديدة من صبغة الأبيض والأزرق تحت التزجيج على سيراميك فريت قلويّ (alkaline frit body). وتُظهرُ البلاطاتُ تنوعاً بديعاً من الموتيفات الصينية وهو أوّل ظهورٍ لها في العصر العثماني وتُشبهُ بلاطاتٍ زرقاء وبيضاء أنتجت في الوقت نفسهِ في سوريةومصر وصفت بـ"تبريزية".

لقد أوعزَ مراد الثاني ببناء آخر وهو المسجد الجامع في إديرنه، وبدىء العملُ به سنة 1437 ولم يكتملْ قبل عقد كامل؛ ويعرفُ بجامع "أوج شرَفَلي" بالتركية تعني "الشرفات الثلاث" نسبةً إلى الشرفات الثلاث التي خُصصت للمؤذّن في منارتِهِ الجنوبية-الغربية، وبلغَ ارتفاع أطول منارة فيه 67.65 متراً، وهي الأطول في العمارة العثمانية وقتَها. أمّا الجامع فكان كتلةً مربّعة تقريباً وفسيحة (أبعادهُ 66.5 في 64.50 متراً) ويضمّ فناءًا ذا صف من العقود ورواق صلاة مُستطيلاً (الصورة 183). وتغشى رواقَ الصلاة قبةٌ ضخمة (قطرها 24.10 متراً) تغطّي نصفَ المساحة الداخلية؛ تستندُ هذه القبة من الشمال والجنوب بجدرانٍ خارجية ومن الشرق والغرب على ركائز (أو أكتاف) مسدّسة عملاقة (massive hexagonal piers). وتُغشّى الزوايا الأربع لرواق الصلاة بالقباب، بينما تُغطّى المساحات المثلثة بين وحدات الأركان والقبة المركزية بالقناطر الثلاثية الأجزاء المزيّنة بمقرنصاتٍ وقباب صغيرةساندة. ويبدو



184. جامع أوج شرَفلي، في إديرنه.

المنظرُ الخارجي (الصورة 184) عبارة عن مجموعة قباب متراصّة على نحوٍ متسلسل منساب من القبة المركزية العملاقة لتوصلَها بقباب عقود الفناء. إنّ الدعائمَ المقوّسةً (arched buttresses) حولَ بدن القبة الرئيسة جديدة على العمران العثماني. إنّ الفناء ذا النافورة والقبة العملاقة جديدان على العمران الديني العثماني. كما أنّ مسجد إديرنه الجامع الذي شُيّدَ إبّانَ القرن الخامس عشر والمعروف حالياً بالجامع القديم (أسكي جامع)، حاله كحال مسجد أولو جامع في بورصة، مصممّ على وفق البناء المعمّد (ذي أعمدة) وبائكات مقببة متساوية، إذ إنّ مساحةَ كل وحدة عمارية تسعة أمتار تقريباً؛ ويبدو التصميم الذي قوامه من فناء ذي نافورة والقبة الفخمة مستوحى من الخارج. وعلى الرغم من أنّ جامع سلجوق (الصورة 172) ذو فناء، إلّا أنّ الميزتين الأخريين مستوحاة من المسجد الجامع الساروهاني في مانيسا (الصورة 174)، المدينة التي ألّفها تماماً مراد الثاني فتقاعدَ فيها أواخر العام 1444. وقد تفوّقت النسخة الثانية من الجامع على الأصل من حيث الحجم والمساحة والنضج الهندسيّ كما أنّهُ يؤرّخُ لفجر جديد من العمارة العثمانية. فقد سعى المهندس العمران إلى خلق منظر خارجي فخم، بيدَ أنّه لم يُفلحْ دائماً في الوصولِ إلى هدَفه. فشلّالُ القباب تُعيقُه القباب الأصغر حجماً التي تعشعشُ في قاع القبة الرئيسة ويَقطَعُهُ الارتفاع العشوائي للقباب فوق صف عقود الفناء الذي صمّمَ على نحوٍ أخرق ولاسيما بسبب انبثاق الأقواس من مستويات مختلفة. أمّا الداخل فإنّهُ مظلمٌ. ويقفُ جامع أوج شرَفلي (الشرفات الثلاث) على مفترق طرقٍ من العمران العثماني: فهو ذروةُ تجارب المساحة في عمران عهد البهوات والعصر العثماني المبكّر كما أنّ العديدَ من ميزاته الأثيرة، كالبوابة البديعة، ستصمد لزمنٍ أطول ضمن تقاليد العمران العثماني وعلى مستوى مشّدياتٍ أضخم ستظهر بعد فتحِ القسطنطينية وفي الطرز الأكثر تماسكاً وإتقاناً وإدهاشاً.

يمثّلُ الديكور الآجريّ لجامع أوج شرفلي ذروةَ إبداع جماعة "حرفيي تبريز المهرة" ومدينةُ بورصة شهدت باكورةَ أعمالهم. فالألواح القمرية (lunette panels) التي تتوّجُ بها شُرَفات الفناء ملوّنة تحت التزجيج، ويظهرُ اسمُ السلطان على خلفيةٍ نباتية (الصورة 158). وقد أُهمل التلوينُ المبكّر بالأبيض والأزرق من أجل

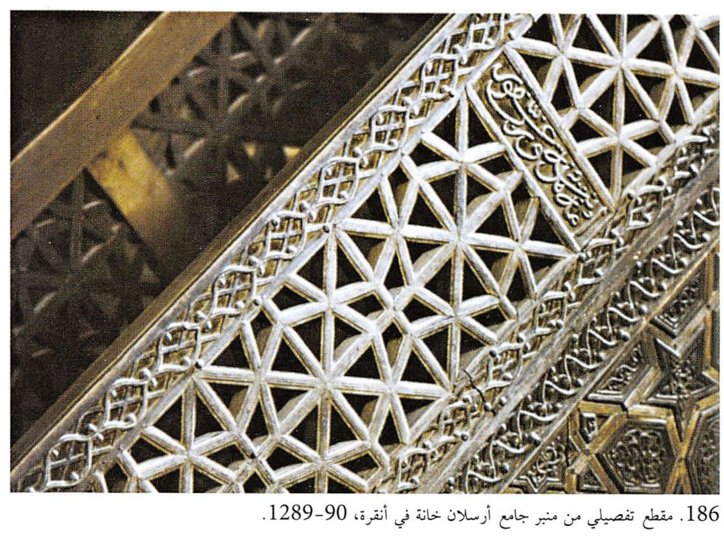
185. قطعة من قمرية ملوّنة تحت التزجيج من جامع أوج شرَفلي، في إديرنه.

ملونٍ من الأزرق الغامق والفاتح والأرجوانيّ والأبيض والتأطير بالأسود (ربّما أرجواني غامق). وبعد إديرنه يُعتقدَ أنّ ورشة "حرفيي تبريز المهرة" نفّذت مشروعين إضافين فقط، وهما الديكور الآجريّ لمسجد محمد الفاتح في إسطنبول (1463–70) حيثُ أُضيفَ الأصفر إلى الملون، فضلاً عن ضريح سلطان جام في بورصة (1479)، وكلا العملين متدني الجودة. وقد بقيت هذه الورشةُ نشطةً لعقود خمسة وتمركزت في أزنك كما تُشيرُ قطعةٌ نادرةٌ من إناءٍ يُظهر التقانةَ نفسَها عُثر عليها هناك. وقبيل نهاية القرن الخامس عشر غدَت أزنك مركز إنتاج الآنية الأخّاذة للبلاط العثماني (راجع الفصل السادس عشر)، ويمكن للمرء أن يتصوّرَ أنّها استمرار لورشة "حرفيي تبريز المهرة". بيدَ أنّ للمرء التفريق من حيث التقانة بين خزف "حرفيي تبريز المهرة" المكوّن من الفريت القلوي والخزف الزنكي المميز.

الفنون الأخرى

بينما أظهرت العمارةُ في عصر البهوات تنوعاً لافتاً وتفاعلاً حياً بين الابتداع والموروث، بدَت الفنون الأخرى باهتةً ماعدا ما ارتبطَ منها بالعمارة. ولم يقتصرْ ذلكَ على الأناضول في هذه الحقبة، كما أنّ التشرذمَ السياسي أثّرَ سلبياً في رعاية التحف الفنية من مخطوطات ومشغولات معدنية. وتُشيرُ الفنون الخزفية على قلّتها إلى الاهتمام الذي حظيت به المشاريع العمرانية بالمقارنة مع المُقتنيات الأخرى. فقد جُلِب بالمهرة للإفادة من إبداعاتهم في إنجاز روائع الأعمال، فأُنفق الغالي والنفيس على كسوات استخدمت فيها تقنية الرسم تحت التزجيج والفواصل الجافة المستحدثة، بيدَ أنّ هؤلاء الحرفيين نادراً ما صنعوا آنية، كما أنّ المنتوج الخزفي في عهد البهوات لم يتعدّ أكثر من آنية متواضعة. وكان أشهر ماعُرف من خزف نوعٌ لُقّبَ بـ"آنية مايليتس" إذ كشفت التنقيباتُ في بَلاطة عنها في موقع مدينة مايليتس الأثريّ. لكنّ حفريات لاحقة أثبتت أنّ أزنك كانت مركزَ الإنتاج الرئيس. وقد أُنتجت هذه الآنية على مدى القرن الخامس عشر جُعلت من الطين الخام الأحمر وزُخرفت بشريطٍ أبيض ولوّنت بالأزرق والأخضر مع التأطير بالأسود ولمسات من الأرجواني، ثمّ صقلت باللمعان الشفاف تحت الصهر البطيء. فالتصميم الشعاعيّ المزخرف بالخطوط اللولبية هو الشكل النموذجي للإناء المحدّب والحوض العميق. بيدَ أنّ ما وصلَنا من آنية من هذه المنطقة لم يكن كافياً لدراسة التقانة أو الديكور المستخدم في صناعة الخزف الزنكي البديع الذي أُنتجَ أواخر هذا القرن.

مما لاشكَّ فيه أنّ الأهمية الكبيرة للتجهيزات الخشبية للعمران في الأناضول تعود إلى توافر مصادر خشب البناء فيها وللسبب نفسه صمدت العديد من القطع حسنة الديكور أُنتجت في عهد البهوات. وقد استخدمت تقنيةُ "وصلة لسان وثُلم tongue-and-groove technique" في لصق اللوحات الخشبية المثمّنة والنجمية والمعينية المرصّعة بالأرابيسك ببعضِها البعض من دون الحاجة إلى دبابيس أو غراء لتثبيتِها في الأماكن الثلَم. وقد انتشرت هذه الطريقة في العالم الإسلامي قاطبةً في القرن الثاني عشر واستمرت في عصر البهوات حين غدَا الترصيعُ والنحتُ بالخشب أكثر إتقاناً وحسناً وبروزاً إذ أُضيفت الزهيرات الناتئة إلى المخزون من الأعمال الخشبية. ونظراً للوقت الذي تستغرقُهُ، فقد استبدلت بتقنية أسرع وأسهل وهي "وصلة لسان وثلم مزيّفة" إذ يتمّ على وفقها ترصيع ألواح خشب كبيرة بالشرائط التي تضمّ أشكالاً مثمنة ونجمية ومعينية. وعلى الرغم من وضعِها داخل إطار، إلّا أنّ الألواح



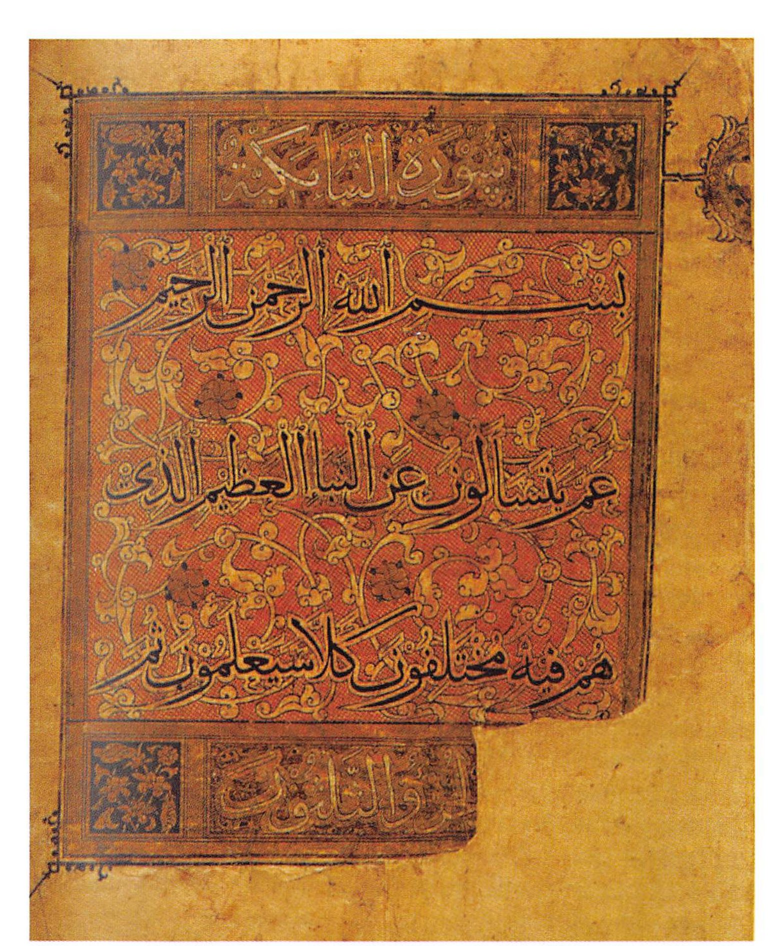
186. مقطع تفصيلي من منبر جامع أرسلان خانة في أنقرة، 90-1289.

تُلوى وتُقصّ كونها أقل كفاءةً من التقنية الأصل من حيث تحمّل الرطوبة المتقلّبة الناجمة عن التمدد أو التقلّص. وقد صُنعت أبوابٌ وشبابيك بهذه الطريقة، بيدَ أنّ أشهر الأعمال كانت المنابر كمنبر جامع أرسلان خانة في أنقرة سنة 688 للهجرة الموافق 90-1289 (الصورة 186). لقد غدا الترصيعُ الذي عُرف في القرن الرابع عشر أكثر رواجاً في القرن اللاحق، فألواح من أبواب جامع حاجي بيرم في أنقرة، على سبيل المثال، جُعلت مرصّعةً بالعاج.

أمّا فنون المشغولات المعدنية في هذه الحقبة فلم تُدرسْ باستفاضة بعد لذا بقيت محضَ تكهنات، ومن الأرجح أن تكون هناك بعض الآنية المعدنية ذات الجودة العالية ولاسيما أنّ مقتنيات معدنية مهمة أُنتجت برعاية السلاجقة في قونيا خلال القرن الثالث عشر؛ ولكن عهد البهوات لم يسجّلْ غير عدد ضئيل منها تُشبه مثيلاتها العثمانية؛ لذا فإنّ أهميتَها تكمن ليس في جودتها الفنية فحسب، بل في قيمتها التاريخية.

ويجري الحالُ نفسُه على فن الكتاب، فقد نُفّذت مخطوطاتٌ مصوّرة برعاية سلجوقية في القرن الثالث عشر؛ كما نُسخت كتبٌ مترفة في الأناضول في القرن الرابع عشر إذ عُثر على جزء من المصحف أمكن نسبتهُ إليها. وتتكوّن هذه المخطوطة من الجزء الثلاثين من القرآن وتحمل معلومات النسخ والناسخ، حيثُ دوّنها حسين بن حسن، المعروف بـ "حسام الفقير المولويّ،" في ربيع عام 1734 (الموافق تشرين ثاني / نوفمبر سنة 1333). وتشي ألقابُ الناسخ بعضويّته في طبقات دراويش الصوفية الذين ظهروا في قونيا في القرن الثالث عشر، وربما بقيت هذه المخطوطة في الأناضول، حيث نُسبت ملكيتُها فيما بعد إلى "أخي" وهو أحد أفراد الإخوانية التي انتعشت هناك إبّان القرن الرابع عشر. وتضمّ كلّ ورقة (folio) ثلاثة أسطر بالحبر الأسود من خط المحقق الكبير، أمّا أسماء السور فقد نُسخت بخط الثُلث المذهّب، وتحفُّ السطورَ الأُوَل من الجُزء (الصورة 187) ألواحُ المناسيب على أرضية حمراء ذي زخرفة من تعريشة مرتّبة تعارضياً مع أربع مراوح نخلية كبيرة الحجم ووريقات أرابيسك في الزوايا. والخط المستخدم في هذه المخطوطة كثير الشبه ببعض مخطوطات المصحف التي نُفّذت لعرّابين الخانيين في إيران إبّانَ القرن الرابع عشر (الصورة 29). وقبيل العقد 1330، غدَت هذه العناصر متاحةً للفنّانين المحليين في الأناضول.

ربّما دَعت حاجةٌ مُلحة إلى المخطوطات المصوّرة في عهد البهوات، مع ندرة الرسّامين المهرة إبّان القرن الرابع عشر في الأناضول كما بانَ من نسخةٍ من ملحمة "الإسكندر



187. النصف الأيمن من الجزء الثلاثين من مخطوطة المصحف، وجدت ربما في قونيا سنة 1333. موجودة في مكتبة نيويورك العامة، مجموعة سبنسر، المخطوطات العربية رقم 3، ورقة رقم 4.

ناما" لأحمدي التي نفّذَها في أماسيا سنة 1416؛ ضمّت هذه المخطوطة عشرين رسماً توضيحياً، لكنّ ثلاثةً من بينها فقط كانت معاصرة للنص. فقد كانت الرسومُ بسيطةَ التخطيط والتنفيذ وتُظهرُ ثلاثة شخوص أو أربعة فوق خيول على خلفية بالأزرق أو الأخضر المرقّط بالذهب. أمّا الرسوم السبعة عشر الباقية فقد اقتطعت من نسخ مخطوطة القرن الرابع عشر من "الشهنامه" الفارسية ولُصقت بها، بينما اكتمل العملُ بها ثلاث سنوات بعد وفاةِ مؤلّفها ما يعزّزُ الاعتقاد بفقدان النسخ الأصلية الأمّ، بمعنى أنّ الرسّام اضطرّ إلى قصِ صور مناسبة من مخطوطات أخرى، وعندما نفذَ ما عنده لجأ إلى موهبته المتواضعة. وتذكرُ مصادرُ أدبية أنّ مدرسةَ رسم تابعة للبلاط أُسست في عهد مراد الثاني وأنّ أحدَ طلبتها وهو حسام زاده صون الله كان فنّاناً ماهراً استحقّ التقدير، وذاعَ اسمه بوصفه رسّام بورصة، بيدَ أن أعمالَه فقدت. ولكن هناكَ واجهة مخطوطة مزدوجة لكتاب في نظرية الموسيقى وهو "مقاصد الألحان" لعبدالقادر المراغي، تشي ببراعة فن الكتاب وجودة العمل المعاصر في إديرنه. ويُلاحظُ على الواجهة الملوّنة بالأسود والأزرق والذهبي وميداليونات (medallions) مزخرفة بالأرابيسك الرهيف وباقات الورود. وتُثبتُ التفاصيلُ المتقنة معرفةَ الفنّان بالأساليب الشيرازية والقاهرية المعاصرة إذ يبدو التنفيذُ ونسبُهُ الدقيقة مدهشةً فضلاً عن الإسراف في حجم الميداليونات وأرباع الدوائر الموضوعة في الزوايا. لقد نُقشت الميداليونة البيضوية الموجودة على الصفحة اليسرى من المخطوطة بالكتابة الإهدائية وتُفيد أنّها نُفّذت سنة 1435 لخزينة السلطان مراد الثاني.

إنّ أهمّ تقدّم في الفنون سُجّل كان في مجال الزرابي، فالنماذج المتفرقة التي كشفت عنها التنقيباتُ، ولاسيما الزربية التي عثر عليها في بازيراك، تدلّ على عراقة فن حياكة



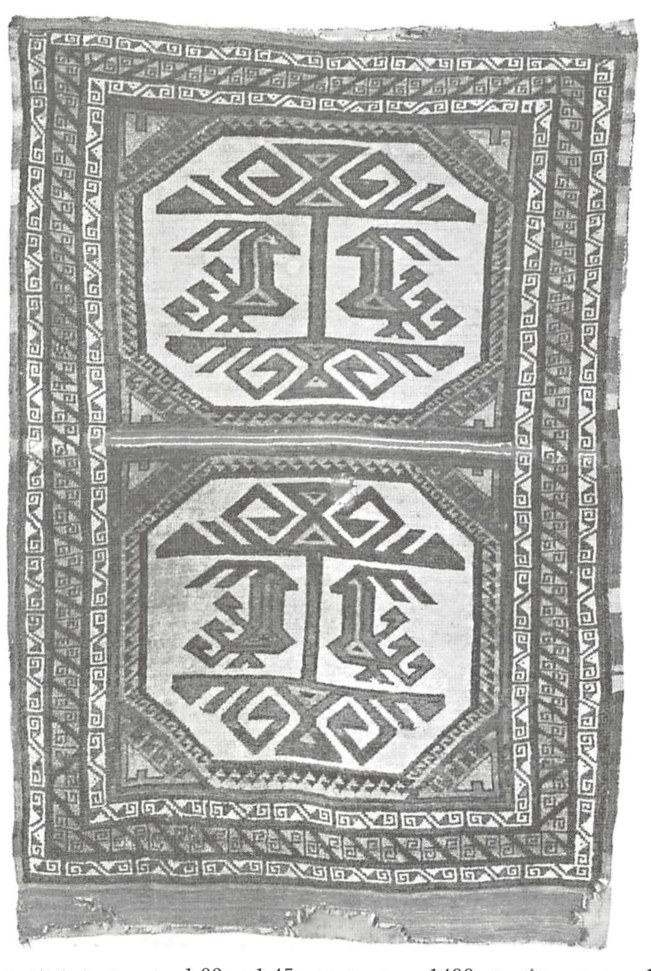
188. قطعة من زربية من جامع علاء الدين في قونيا بالأناضول، في النصف الأول من القرن الرابع عشر. الزربية من الصوف قياس 1.83 في 1.30 متراً؛ متحف الأعمال التركية والإسلامية بأسطنبول.

الزرابي في الشرق الأدنى التي قد تعود إلى ألفيةٍ مضت، بيدَ أنّ ما سلِمَ منها ليس إلّا استمراراً لهذا الفن العريق حتى العصر الحديث. فقطع الزرابي التي صمدت تمّ تكميلها في الرسومات الإيطالية المعاصرة، علاوةً على المخطوطات الفارسية المصوّرة. وقد تعرّف على عدد من الزرابي صُنّفت إلى مجموعتين، أقدمها عُرف بـ "زرابي قونيا" لاكتشافها هناك سنة 1903 في جامع علاء الدين في قونيا، وتبدو خشنة القوام وذات عقد متناسقة بحجم 5.6 الى 7.8 لكلّ سنتيمتر مربّع . أمّا الألوان فقد اقتصرت على طيفٍ محدود من الداكن منها (الأحمر الغامق والأزرق الغامق والأصفر والبنّي والعاجي)، والمنظر العام عبارة عن حليات مركزية تضمّ موتيفاتٍ رُكنية (في الزاويّا) مرتّبة في صفوف غير متطابقة بالتوازي مع حافة من تصاميم تشبه الخط الكوفيّ أو النجيمات. وتبلغُ أبعاد أكبرها 2.58 في 5.50 متراً ما يدلّ على أنّ الغرض من إنتاجها تجاريّ وليس للاستخدام الشخصيّ. وقد نُسبت أول الأمر إلى الرعاية السلجوقية

بالنظر للعثور عليها في جامع قونيا، بيد أنّ لإحداها على الأقل (الصورة 188) موتيفاً يفتقر إلى التناسق مشتقّ من زخرفة غائمة (cloud pattern) على حرير صينيّ محبوك في عصر سلالة اليوان (1368-1279) لذا جرت إعادة نسبتها إلى النصف الأول من القرن الرابع عشر. ونظراً لعدم ورود هذه الزرابي في الرسومات الإيطالية والنزر اليسيرُ من بقاياها وجدَ في الأناضول، فلابدّ أنّ الغرضَ من حياكتها كان للاستهلاك المحلّي.

أمّا الزرابي المحلاة بالشخوص الحيوانية فإنّها ظهرت متأخرة قليلاً؛ وهناك ثلاثة نماذج صمدت وهي: زربية ماربي والتي عُثر عليها في قريةٍ سويدية سنة 1925، والثانية في كنيسة بإيطاليا المركزية وهي الآن في برلين، والأخيرة حصلَ عليها متحفُ المتروبوليتان للفنون بنيويورك سنة 1990. وعلى العكس من زرابي قونيا، تتميّزُ هذهِ الزرابي بصغرِ حجمِها النسبي، فأبعاد زربية ماربي 1.45 في 1.09 متراً، وزربية برلين 1.72 متراً في 90 سم، أمّا زربية نيويورك فأبعادها 1.26 في 1.53. وكلّها تُظهرُ حيواناتٍ حسنة الرسم داخل مثمّنات أو مربّعات، لكنها تختلف عن بعض من حيث الألوان. فزربية ماربي تعرضُ طيوراً حمراء تكتنفُ شجرةً على أرضٍ من العاج، وزربية برلين تُريكَ تنيناً أزرق يهاجمُ عنقاء عن خلفيةٍ صفراء، ولزربيةِ نيويورك مشهد تنانين زرق على خلفيةٍ حمراء. ويختلفُ مصدر التصاميم من سجّادةٍ إلى أخرى، فالطيور والشجرة موتيف معروف في آسيا المركزية، أمّا التنينُ والعنقاء فهما موتيفٌ صينيٌّ ربّما استوردَ إلى الشرق الأدنى في عصر المغول؛ وأقرب الشبه إلى هذه الزرابي لوحةٌ جصية للفنان دومونيكو دي بارتولو الموسومة "زواج اللقطاء" والمنفّذة سنة 1440 و 1444 لدار أيتام في سيانا، فضلا عن لوحة سيانية موسومة بـ "زواج العذراء" من القرن الخامس عشر. وإذ ورَد ذكرُها في النسخة المغولية من ملحمة "الشهنامه" والمنسوخة سنة 1335 على الأرجح (راجع الفصل الرابع)، لابدّ لهذهِ الزرابي أن تكون حيكت في القرن الرابع عشر. كما أنّ صورةَ "زهّاك متوّجا" تُظهرُ الملكَ جالساً على العرش وقد فُرشت تحتهُ زربية ذات مثمّناتٍ تضمّ حيوانات رباعية الأطراف. أضف إلى ذلك، الرسم الموسوم "الملك فريد الدين يندبُ نجلَه" حيثُ الملك يفترشُ زربية تُظهرُ تنيناً داخل إطار مثلّث. وبينما تُعرَضُ زرابي أخر في مخطوطاتٍ مصوّرة معاصرة، إلّا أنّ هاتين الزربيّتين هما المثالان الوحيدان للزرابي ذات التجسيدِ الحيوانيّ من القرن الرابع عشر؛ وعليه، لابدّ أن تكون نادرةً واقتصرت على البلاط ولا سيما ظهورها مع الملك تحديداً. وبحلول القرن الخامس عشر أصبحت هذهِ الزرابي أكثر انتشاراً نظراً لتمثيلِها في الرسومات الإيطالية.

أمّا النوع الآخر من الحياكة فهي الحياكة السطحية (غير العَقْدية) والتي تعرف بالتركية بـ "كيليم"، فعرفت في عهد البهوات، بيدَ أنّ تصنيفَها وتاريخها مازالا محض جدل متواصل. وبتوحيد العثمانيين لكل الأناضول وفتحهم القسطنطينية، شهدَ إنتاج الزرابي نمواً مطرداً كما دلّت عليهِ حركةُ تصديرِهِ إلى أوروبا وظهورهِ في الرسومات الأوروبية. وفي أواخر القرن الخامس عشر غدا تكرار وصف الزرابي التركية مصدراً



189. زربية ماربي، الأناضول، 1400. من الصوف قياس 1.45 في 1.09 متراً. متحف الدولة التاريخي في ستوكهولم.

لتعرف أنواعٍ أخرى منها بل تحديد تاريخها بدقة.

الفصل الحادي عشر

العمارة والفنون الأخرى في الهند في عصر السلاطين المسلمين

لقد أسّس المسلمون مراكزَ تجارية في السِّند عند مصب نهر أندوس إبّان القرن الثامن م. وقد كشفت حفريات في موقع بانبهور عن مساجد معمّدة ذات طراز شائع في أصقاع البلاد الإسلامية في القرنين الثامن والتاسع. بيدَ أنّ تقاليد العمران الإسلامي لم تظهرْ إلى الوجود قبل أواخر القرن الثاني عشر عندما فتَح سلطان خُراسان الغوري (محمد بن سام) شمالَ الهند، ونجحَ قائدُهُ قطب الدين في تأسيس عاصمته في دلهي على السهل الواقع إلى الغرب من نهر يامونا (أو جومنة). وبقيت دلهي حاضرةَ سلالات عدة، عُرفت إجمالاً بسلطنات دلهي وحكمت على التوالي حتى منتصف القرن السادس عشر وغالباً ما اتخذها الأباطرة المغول عاصمةً لهم (انظر الفصل السابع عشر). وسرعان ما أضحت دلهي حاضرةَ الثقافة الإسلامية إذ وجدَ فيها المفكّرون ملاذاً آمناً من التنكيل الذي تعرّضوا لهُ من غزوات المغول في الغرب الإسلامي؛ كما نشطَ صوفيّو الطريقة السهروردية والجشتية في الهند حيثُ وجدوا الكثير من المريدين من الهندوس من الطبقة الدنيا، على الرغم من أنّ ربعَ الشعب بالكاد كان من معتنقي الإسلام في أفضل الأوقات.

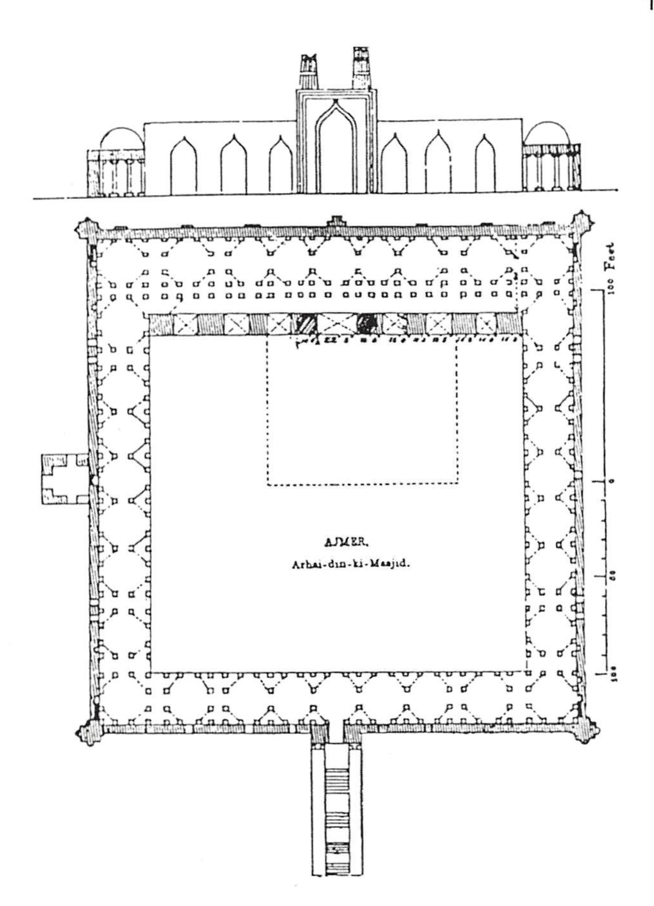
وقد عُدّلت تقنيات البناء الأصلية بما يناسب الطرز الجديدة اللازمة للعمران الإسلامي الناشئ ولاسيما المساجد والأضرحة. وعلى عكس من مناطق العالم الإسلامي الأخرى التي تمتّعت بمخزونها الهائل من عمران المساجد والمدارس والخانقاوات، لم تكن للهند أية خلفية عن عمران مثل هذه المؤسسات الإسلامية التي تختلف قلباً وقالباً عن الهياكل العمارية للهندوس والجايين. وقبيل بزوغ فجر الإسلام فيها كان المعبد هو البناية الطاغية على عمائر الهند الدينية، إذ يُعتقد أنّه سكَن الآلهة وأنّه نسخة طبق الأصل من "جبل العالم"؛ والمعبدُ بناءٌ ضخم ذي نسب متوازنة وديكور تشخيصيّ باذخ، وقد يُزيّنُ بالشرفات والأروقة المعمّدة والبوّابات ويُعزلُ عزلاً كاملاً داخل محرَم أو مُسيّج (temenos)؛ لكنّه لم يصمّم ليكون مكاناً جامعاً للمصلين، وهي سمةُ المساجد فقط. وفي المناطق التي تُستخدمُ فيها الحجارة بوصفها مادة أوليةً في البناء، يكونُ استخدامُ الغنائم من المعابد، ولاسيما الأعمدة المقتطعة من شرفات أو من المسيّجات (enclosures) ضرورياً ولا بديلَ عنه؛ وقد حوّلت تقاليد السُكان الأصليين في بناء المعابد من استخدام الطنوف والأعمدة الحجرية (posts) التي تحمل العوارض الخشبية وبلاطات السقوف إلى النظام الآجري القوسي الإسلامي المعروف في أفغانستان وإيران وآسيا المركزية الغربية. وفي البداية كانت عمارةُ الأقواس تُنجزُ ببناء الطنوف الناتئة مع حجب الأروقة المعمّدة المستعرضة بواسطة السواتر المقوسّة وسرعان ما تعلّمَ العماريّون تقانةَ بناء الأقواس والقناطر التي أتاحت سعةً في الفضاء الداخلي بوصفها تقانةً ضروريةً لعمارة المساجد الجامعة.

يمكنُ تلخيصُ مراحلَ التطوّر العماري الذي حصل في عهد سلطنات دلهي بالمسجد الجامع في العاصمة الذي يُعرفُ الآن بمسجد قوة الإسلام الذي بدىء العملُ به إبّان الفتوحات الإسلامية في العقد 1190. وفي بداية الأمر كان بناء الطنوف البارزةُ يُعوّض عن الأقواس والقباب كما في ساتر إيباك (1198)، ولكن في العصر الخلجي (العهد 1290-1320) أضحت الأقواس الحقيقيةُ ذات الطوب الإسفيني سمةً غالبة فضلاً عن القباب الحقيقية أيضاً المقامة فوق الحنيات الرُكنية. وكباقي منائر الغزنويين في أفغانستان، لقطب منار (1199 و 1368، ارتفاعه 27.5 متراً) أبدان أسطوانيّة مشقّقة تفصلُها طنوفٌ مقرنصة ومزدانة بالنصوص ومبنية بالحجارة الرملية. وقد صمَدت المساجدُ الجامعة في مراكزَ أخرى شمال الهند مثل أجمر التي تقع على بعد 350 كيلو متراً إلى جنوب غرب دلهي في قلب راجستان حيثُ أُقيم مسجدٌ هناك سنة 595 للهجرة الموافق 1199 للميلاد، بعد حوالي ست سنواتٍ من فتح المسلمين لها. ويُعرف المسجد بـ "إرهايدين كا جونبرا" (بمعنى يومان ونصفُ اليوم) إذ حدث أن أُقيمَ احتفالٌ هناك استمر لهذه المدة القصيرة. ووفقاً لما جاء في النص المحفور على المحراب أنّ الجامع شُيّدَ في عهد قطب الدين أيبك في دلهي في جمادى الثانية من عام 595 الموافق آذار-مارس / نيسان-إبريل من سنة 1199. لقد أُقيمَ هذا المسجد (الصور 190، 191) على قاعدة تتوسّط إحدى تلال أجمر، وهو بناءٌ مربع ضخم يبلغ طول ضلعه خمسةً وسبعين متراً. وما لبثت أن أصبحت القاعدة، وهي ميّزة اقتُبست من عمران المعابد، سمةً تتسم بها الجوامع الهندية لقرون. وتمتازُ كل زوايا البناء بحملها منارات بارزة مع جوانب مصبوبة بعمق، عدا الجوانب الواقعة إلى طرف الجنوب-الغربي التي تتاخم نتوءاً صخرياً. ومن جهة الشرق يكونُ أقرب طريق هو صعود السلالم الأربعة الشاهقة وقوامها أربع وثلاثون درجة، ليتسنى للمرء المرور خلال مَنفَذ مقوّس يكتنفُهُ سرادقان، ليجدَ نفسَه داخل المُسيّجة، وكلّ ما بقي من الجزء الداخلي بعد ذلك هو رواق واقع إلى الغرب معمّد ومسقّف وذو خمس قبابٍ صغيرة ومثلُها كبيرة الحجم قبوية ناتئة (corbelled domes) يَغشاها ساترٌ ضخم جُعِلَ من أقواس مدبّبة وطنوفٍ بارزة، ربّما أُضيفت سنة 627 للهجرة/ 30-1229 للميلاد بأمر من السلطان التوتمش. وربّما جرى التخطيط لبناء أروقة معمّدة، إن لم تكن بُنيت أصلاً، لتشغلَ الجوانب الثلاثة الأخرى من المساحة المربّعة الكلية للجامع؛ أمّا المحراب، الذي كان مقبباً أيضاً، فقد رُصّعَ ترصيعاً مدهشاً بالحلية النباتية والنصية النافرة والمسطّحة تقريباً.

وفي جامع أجمر، كما في جامع قوة الإسلام في دلهي، تمّ مزج مواد بناء أولية وتقانات من تقاليد العمارة للسكّان الأصليين بمثيلاتها الأجنبية الوافدة؛ فالقاعدة والمدخل ذو السلالم نماذج من معابد الهند الغربية وكذلك الهياكل المستعرضة المشيّدة من الحجر. حقاً، اعتمدَ جزءٌ كبير من مراحل البناء على الغنائم من المعابد القديمة، ولاسيما أنّ كل ثلاثة أعمدة أُقحمت لتناسب الارتفاع المطلوب وللإيحاء بوسع الفضاء في سمة

مبتدعة على العمران الأصلي. وقد نُسجَ ساتر الأعمدة المضاف إلى فناء واجهة رواق الصلاة على منوال مثيلهِ الذي أضافه قطب الدين أيبك إلى جامع قوة الإسلام في دلهي، بيدَ أنّ زخرفته المنحوتة على نحوٍ نافر عبارة عن تكرار الديكور وجعله بالحجر محاكاةً للعمران الغوري في أفغانستان. أمّا القوس الرئيس الذي يعلو كل شي من الواجهة فمقتبس بجلاء من عمران "البشطاق" الإيراني، ويعلوهُ بقايا جزئين من برجين مُشفّهين كانا على الأرجح مقامين على وفق طرز جوامع الغرب الإسلامي البعيد.

في أعقاب اندثار سلالة مُعزّ، المنحدرين من قطب الدين أيبك، وصلَ إلى العرش الخَلجيّون وذلك سنة 1290؛ وكان السلطان علاء الدين محمد (العهد 1296-1316) الشخصية اللامعة من الجيل الثاني لسلاطين دلهي واعتبر نفسَه الإسكندر الثاني وحلمَ بإمبراطورية مترامية الأطراف. فقد تصدّى هذا السلطان الخلجي لغزوات المغول من الشمال وضمّ وسطَ الهند وجنوبَها مستخدماً الغنائم الهائلة التي حصلَ عليها لأغراض محلية. وللدفاع ضد الهجوم المغولي المتكرّر أقام سنة 1303 مخيّماً في سيري على السهل الذي يبعد أربعة كيلومترات شمال-شرقيّ المركز القديم



190. مخطط جامع "يومان ونصف" في أجمر، 1199.

191. واجهة فناء جامع "يومان ونصف" في أجمر.

192. خريطة دلهي بمدنها السبع.

(الصورة 192)، مالبثَ أن أضحى هذا المخيّم أساساً للتوسع الجانبي لمدينة دلهي الذي لن يتوقف حتى القرن السابع عشر. لذلك، عندما يُذكَرُ تاريخُ هذه المدينة يُشارُ إلى تاريخ مدن سبع (أو ربما ثمان إن اعتبرنا دلهي الجديدة من بينها إذ دشّنها البريطانيّون بوصفها عاصمةً بريطانيةً سنة 1931). تضمّ أسوار سيري امتداداً بيضوياً غير منتظم (irregular oval)؛ وروي أنّه كانت لها سبع بوابات، لكنّ الدمار الذي لحق بها إبّان القرن السادس عشر لم يُبقِ منها غيرَ القليل من الأطلال. وفي عهد علاء الدين ونجله نظام الدين أولياء (العهد 1325-1236)، شهدت المنطقة المجاورة لمسكن الوليّ جشتي تطوّراً ملحوظاً؛ ومما يُذكر أنّ صلوات نظام الدين ودعاءه أنقذا المدينة من الحملات المغولية. وقد أقيم مسجدٌ هناك، وبعد وفاة هذا الولي عُرفت المنطقة بـ "نظام الدين" وغدَت مزاراً مقدّساً ضمن طرزٍ عُرفت في العالم الإسلامي في القرن الرابع عشر.

بين العامين 1295 و 1315 حاولَ علاء الدين توسيعَ جامع قوة الإسلام، الذي قام بتوسيعه سَلَفُه التوتمش بين الأعوام 29-1210. وكان من المقرّر أن تبلغ مساحة الجامع الجديد 228 في 135 متراً، كما خُطّط للساتر المقوّس أن يُضاعفَ ليكون ضعفَ طوله السابق. وقد بدىء العملُ التوسّعي حقاً بالفناء وبالمنارة الثانية بالذات إذ سيكون قطرُ قاعدة الارتكاز مضاعفاً أيضاً عن أصله ليبلغَ 145 متراً. ولكنّ وفاةَ علاء الدين حال دون إكمال المشروع، بيدَ أنّ وضعَ الأُسس كان كافياً للمُضيّ فيه؛ مع هذا لم يتمّ بناء سوى البوابة الجنوبية من بين الأربع المزمع تشييدها وعُرفت ببوابة الدُّروازه (الصورة 193).

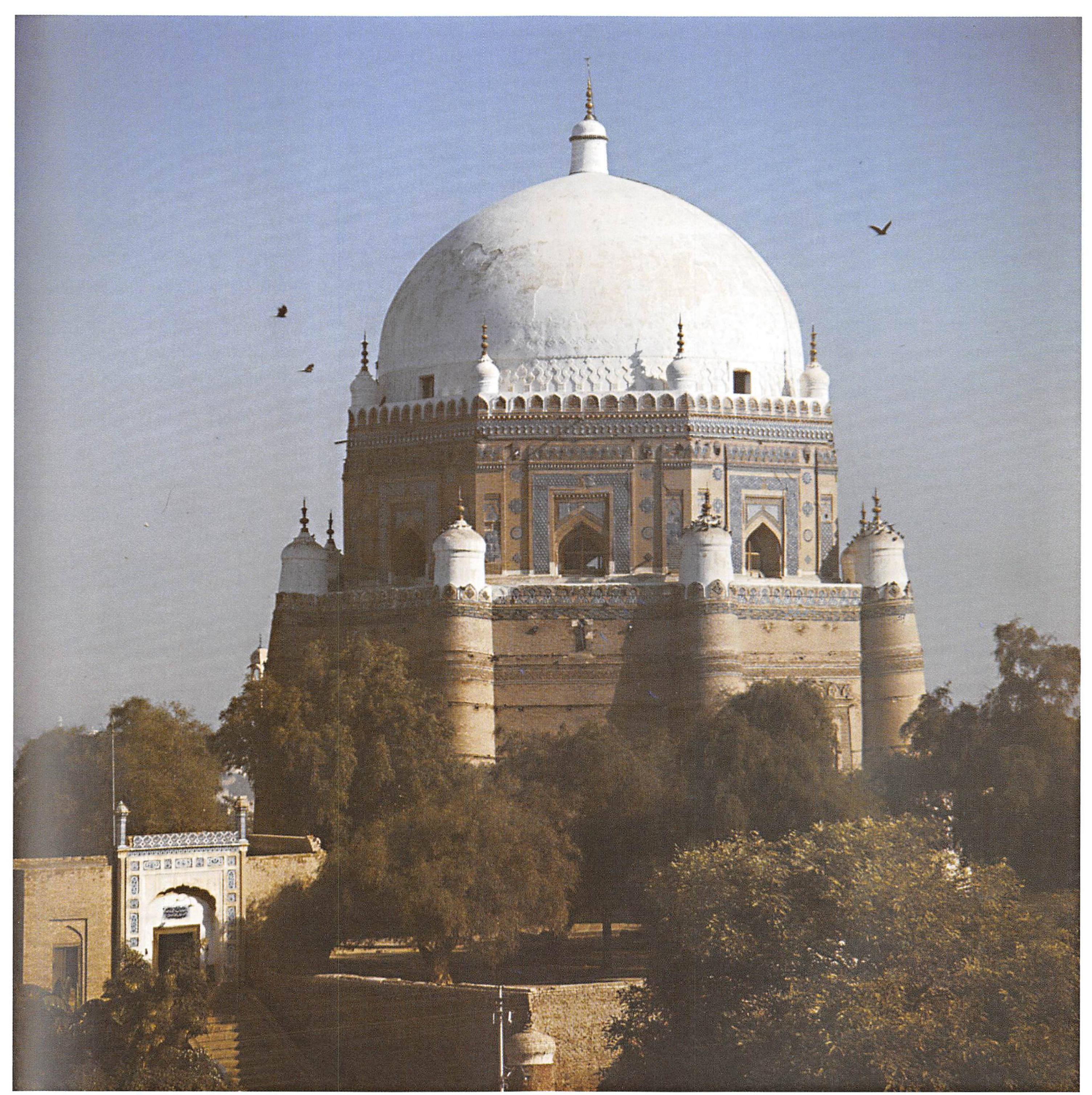
وبوّابة دُروازه، أو بوّابة علاء (-الدين، 1311) عبارة عن بناء مربع يبلغ طول أحد أضلاعه 10.5 متراً؛ وتقعُ هذه البوابةُ خارج الأسوار المسيّجة من الجامع بنفس طريقة ضريح التوتمش من جهة الغرب وتفيدُ في الانتقال بين الجزء الخارجيّ المنخفض والداخل المرتفع من الجامع. يبلغُ سمك جدران بيت الحراسة ((gatehouse 3.2 متراً وتدعمُ هذه الجدران قبةٌ ضحلة (سطحية) مُقامة على حنيات ركنية. ويشي الإسراف في سمك الجدران وضحالة القبة الغريبان بجهل البنائين بعمارة الهياكل المقببة الصغيرة والمعروفة لقرون في إيرانَ وأفغانستان. وكُسي سطحُ البناية بالحجر الرمليّ الأحمر المرصّع بمجاميع زخرفية من الرخام الأبيض، وكلّها منقوشة بالأرابيسك والنصوص بحلية نافرة سطحية. وتُوجد أقواس فارعة قابلة للارتداد عند فتح الأجزاء الثلاثة من المَنفذ، في حلية مبتكرة مضافة إلى حافات القوس. ويكتنفُ الأقواسَ طابقان من الأجزاء القابلة للارتداد من الجدار وهي كلها كاذبة ماعدا زوج داخليّ على الطابق السفليّ وتحتوي على مشبّكات تُفتحُ على الداخل. إنّ مثلَ هذه السمات وغيرها كألوان الحجر المتباينة والطنوف التاجية والسواتر الحجرية المُخرّمة غدَت معالمَ بارزةً للفن العماري الهندي-المسلم.

لقد طَوى النسيانُ سلالةَ الخلجي بعد وفاة علاء الدين وحلت محلّها سلالةُ طُغلُق (العهد 1414-1320) وهي السلالة الثالثة لسلاطين الهند. وينحدرُ آل طُغلُق من القائد التركي-الهندي الغازي مالك طُغلُق الذي حكَمَ مولتان في عهد الخلجيين منذ عام 1305، وقد أسس آل طُغلُق أقوى دولة وأكثرها إبداعاً في تاريخ سلاطين الهند، حيثُ كانوا رعاةً عظاماً للأدب والعلم والمؤسسات الإسلامية. وقد كانت مدن دلهي الثلاث طُغلُق آباد وجيهان بانا وفيروز آباد حاضراتهم حيثُ معالم عمارتهم في دلهي ومولتان في البنجاب. وقد جرى تثبيت نماذج وتقانات عمارية ذات طابع ملكيّ خلال بيروقراطية تنظّم العمران والمشتغلين فيه من مهندسين وفنّانين؛ إنّ ما سلَمَ من بنايات طُغلُق يتيحُ من كثب تعرف فنّهم العماري لأول مرّة في العمران الهندي الإسلامي.

بيدَ أنّ أقدمَ بناية من بنايات سلطنة طُغلُق لم تكنْ في دلهي أو مولتان التابعتين الآن لباكستان؛ فضريح الوالي الصوفيّ ركن العالم الذي يقعُ في مولتان بناهُ الغازي مالك طُغلُق سنة 1320 عندما كان حاكماً إقليمياً هناك (الصورة 194). وقوامُ الضريح بناء ذو طابقين مثمنين، الأسفل منهما بقطر 27.4 متراً وارتفاع 15.5 متراً وجدرانه مائلة وأبراجه عالية متناقصة النهاية؛ أمّا الطابق المثمّن الثاني فيتميّزُ بجدرانه المستقيمة التي تحمل قبة بارتفاع 35.1 متراً وبضمنها جامور القبة. ولطالما تمتعت مولتان والسّند بعلاقات وثيقة بأفغانستان وشرقي إيران إذ تشابه الأسلوب العماري المميز لهما ولاسيما من حيث استخدام لبنات الآجر والأجر المزجج مع إضافة الخشب للسقوف والعوارض الخشبية. لقد شُيّدَ ضريح ركن العالم من لبنات الآجر كما في العمران المبكر كضريح خالد بن الوليد الذي بناهُ الحاكم الغوريّ علي بن كرماخ في الربع الأخير من القرن الثاني عشر في كبيرواله المجاورة. ويُلحظُ حزم بينية من الخشب



193. جامع قوة الإسلام في دلهي، علاء دُروازه.



194. ضريح ركن العالم في مولتان، 1320 .

تُرصّعُ البناء الطابوقيّ للطابق الأسفل المثمّن، بينما تتزيّنُ الأجزاء الداخلية والخارجية بلبنات الآجر المنحوت المصبوب المزجج وغير المزجج بالأزرق الفاتح والغامق والأبيض. وعلى الرغم من أنّ الطابق الثاني المثمّن أسلوب تقليديّ في مولتان، إلا أنّ الطابق السفليّ المثمّن من هذا الضريح غير عادي، لأنّ مثيلاته من الأضرحة الثلاثة المبكرة، وهي ضريح بهاء الدين زكريا (المتوفى 1262) وضريح شدنا شهيد (المتوفى 1270) وضريح شاه شمس سبزاوري (المتوفى 1276) لها طوابق سفلى مربّعة، فضلاً عن محرابه الفريد من نوعه الذي سلِمَ في الهند.

مَثّل الضريح التذكاري كمثل المسجد الجامع من حيث كونهما بدعةً جديدة أدخلها المسلمون للمرة الأولى إلى الهند؛ وقد كانت شعائر الدفن الإسلامية ممارسة جديدة بالمقارنة مع طقوس حرق جثة الميت الدارجة فيها، وعلى الرغم من استشهاد الورعين من المسلمين بتحريم النبي محمد تعظيم القبور، غدت هذه الممارسة تقليداً دارجاً بحلول القرن الثالث عشر ولا سيما لتعظيم أشخاص بعينهم دون سواهم في أصقاع الأراضي الإسلامية؛ وقد صارَ الهيكل المربّع أو المثمّن الذي يدعم قبةً هو الشكل الرائج في تشييد القبور؛ ومما لا شكّ فيه أنّ أفغانستان وإيران قدّمتا نماذج مثالية تحتذى في الهند المسلمة لعمارة الأضرحة.

لقد أشركَ الغازي مالك طُغلُق (العهد 25-1320)، الذي اتخذَ لنفسه لقب غياث الدين (أي: محيّ الدين)، أعداداً ضخمة من الهنود في خدمة الحكومة والجيش ما أثّر كثيراً في ثقافة آل طُغلُق. وقد أمر بإنشاء مدينة طُغلُق آباد لتضمّ المقرّ المَلَكيّ بضمنه المحكمةَ والجيش والإدارة. وعلى العكس من خطة تشييد مدينة سيري التي كانت قريبة من مؤسسة قطب الدين في دلهي، أُقيمت طُغلُق آباد على بعد سبعة كيلومترات شرقي المدينة الأولى داخل مسيّج محصّن ضخم تحيطُ بهِ بحيرة ضحلة تُغذّى من المياه النازحة من السهل المحيط. وتمتدُّ طُغلُق آباد فوق منطقةٍ شبه منحرف مساحتُه مئة وعشرون هكتاراً مسيّج بأسوار حجرية مائلة فضلاً عن تحصينها بمعاقل شبه دائرية ضخمة لها ثلاث عشرة بوابةً. أمّا منطقة الربع دائرة الجنوبية-الغربية فقد أُقيم عليها القصر، بينما ضمّ الجزء الشرقي قلعةً أكثر تحصيناً. كما وصَلَ طريق مُعبّد المسيّجَ بآخر يضمّ مدرسةً وضريحَ الغازي طُغلُق.

يقع ضريح غياث الدين ضمن باحة مسيّجة غير منتظمة محاطة بحجرات مصطفّة على طول الجزء الداخلي منها (الصورة 195)؛ وللبناء طابق سفليّ بجدران مائلة بـ 25 درجة وبدن مثمّن قصير وقبة نصف كروية تَعلوها حلية على شكلِ جامور بصليّ. يبلغ طول ضلع الضريح ستة عشر متراً جُعل الضريح من الأنقاض المكسوة بالحجر الرملي الأحمر والرخام الأبيض. وإلى الغرب وباتجاه القبلة تُوجد أقواس غاطسة في الجدار مذبّبة الرأس ولها لُبينات رأسية مشدوفة (spearhead voussoirs) يحفّها شريط من الرخام؛ وبينما اقتبست خاصيتا الجدران المائلة والقبة المحلاة بالجامور من عمائر مولتان على الأغلب إذ كان راعي العمارة الحاكمَ نفسه، تشي تفاصيلُ الواجهة ونوعيةُ الزخرفة وأسلوبُها باقتباسهما من الدُّروازه لإضفاء الإحساس بالفخر لانتماء آل طُغلُق إلى الخلجيين؛ ولكن من ناحية أخرى، لاستقلالية عمارتهم عن أسلافها من آل معزّ والخلجيين الذين أسرفوا في حفر النصوص كما في ضريح التوتمش، بينما خلا ضريح غياث الدين منها تماماً. وقد عمدَ البناؤون المسلمون الأوائل في الهند إلى استبدال الأشكال التشخيصية للعمران الهندي والجيني المبهرج بزخرفة هندسية ونباتية ونصية جذلة مستوحاة من العمران الغوري في أفغانستان. وبذا غدا تفضيل الزهد في السطوح سائداً في عمائر آل طُغلُق، واقتصرت زينتُها على الاستعاضة عنها بالأبواب والشبابيك.

أمّا خليفة غياث الدين وهو محمد بن طُغلُق (العهد 51-1325) فقد كان راعياً عظيماً أيضاً؛ وبنى عادل آباد وهي الحصن المتاخم لطُغلُق آباد ثمّ سرعان ما أهملها، كما أنّه حوّل العاصمة إلى دولة آباد في وسط الهند، وبنى أسواراً تحيطُ بالضواحي الممتدّة بين مدينتي دلهي وسيري، وأطلق عليها اسم جيهان بانا. أمّا فيروز شاه الذي حكم أطول مدة بين سلاطين سلالته (العهد 88-1351) ربّما لأنّه أناط مهمات إدارة الدولة بوزراءَ أكفاء، يُقال إنّه صمّمَ بنفسه بعضَ العمائر؛ ففي سنة 1356 أنشأ مدينة حصار فيروزه لحماية البنجاب ضد الهجمات المتكررة من الطرف الشمال-الغربي، وتعرفُ الآن بـ "حصار" في ولاية هاريانا. أمّا في سنة 1359 فقد بنى مدينة جاون بور لغرض السيطرة على نهر كومتي ولإبطال أهمية المدينة الهندوسية المقدّسة فاراناسي (بناريس)؛ وفي سنة 1354 بدأ ببناء مدينة فيروز آباد داخل عاصمته دلهي على بعد عشرة كيلومترات شمال جيهان بانا لتمتدّ على طول المجرى القديم لنهر يامونه. أمّا الآن وبعد تعرضها لعمليات الحفر والتنقيب عن مواد إنشائية لبناء شاه جيهان آباد، لم يصمدْ منها سوى القلعة المعروفة بـ "فيروز شاه قوتله" التي تضمّ أطلال مجمع القصر والمسجد الجامع فضلاً عن لات بيراميد.

إنّ لات بيراميد (أو عمود الهرم) عبارة عن بناء هرميّ متدرّج ارتفاعه أربعة عشر متراً يتألف من ثلاثة طوابق وغرف مقنطرة مصفوفة بشكل حلقة حول المركز المنيع المبني من الأنقاض. ويعتبر هرم لات بيراميد أنموذجاً دالاً على عمران طُغلُق القائم على الأنقاض المكسوة بالجص والتبييض الجيري. وتُوجد سلالم في الزوايا تقودُ إلى الطابق الأعلى حيثُ صف الأعمدة المكشوفة على ارتفاع 4.9 متراً وتضمّ عموداً أشوكا (Ashokan) (من القرن الثالث ق.م) من حجر رملي ارتفاعه ثلاثة عشر متراً. وأصلُ العمود يعودُ لسنة 1367 عندما رُفع من مكانه الأصلي قرب إمبالا في مقاطعة ميروت الواقعة على بعد 192 كيلومتراً شمال دلهي، ونُقل خلال نهر يامونه (وهو أكبر روافد نهر الغانج) وثُبّت في الموقع ليكونَ لات بيراميد. وتُشيرُ مصادر معاصرة للبناء إلى كونه "منارة" للمسجد الجامع بينما يُشار إلى العمود بـ "مناري زارين" بمعنى "المنارة الذهبية"، ربّما للون حجارته أي التلوين بالذهب، أو لسطحه المصقول. كما تُشيرُ سيرة فيروز شاه أنّ "هناك اعتقاداً شائعاً تناقله المسلمون مفاده أنّ لات بيراميد ظلّ لآلاف السنين معبد المشركين والكفار، لكن بفضل السلطان فيروز شاه ونعمة من الله، تحوّل إلى مسجدٍ للمؤمنين." وعلى الرغم من ارتباطه بقضية نقل قطب الدين أيبك لعمودٍ حديديّ غنمهُ من عصر كوبته (القرن الرابع) من معبد الإله فشنو ووضعهُ في باحة مسجد قوة الإسلام، يتميّز عنهُ بخصوصية شكله، بل إنّهُ أول عمارة إسلامية في شمال الهند تنفردُ بطرزها العمارية الخاصة بها.

على الرغم من كثرة المدارس التي أوعز بإنشائها فيروز شاه، صمدت واحدة منها فقط؛ أُقيمت هذه المدرسة على طوال الجانبين الشرقيّ والجنوبيّ من البحيرة المعروفة بـ "حوض خاص" (تعني بالأردو "البحيرة الملكية") في دلهي (الصورة 196)، وهي أكبر مدارس هذه الحقبة قاطبةً وأكثرها تعقيداً لإلحاق عمائر أخرى بها حتى صارت مجمّعاً؛ وقد أُقيمت على أسسٍ كان قد أقامها علاء الدين خلجي؛ وقد صارت "حوض خاص" حاضرةَ العازفين الموسيقيين كما يخبرُنا الرحّالة المغربيّ ابن بطوطة الذي زارَها في عقد الثلاثينات من القرن الثالث عشر. ويَضمّ مجمّع مدرسة "حوض خاص"

195. ضريح غياث الدين طُغلُق بدلهي، 1325 .

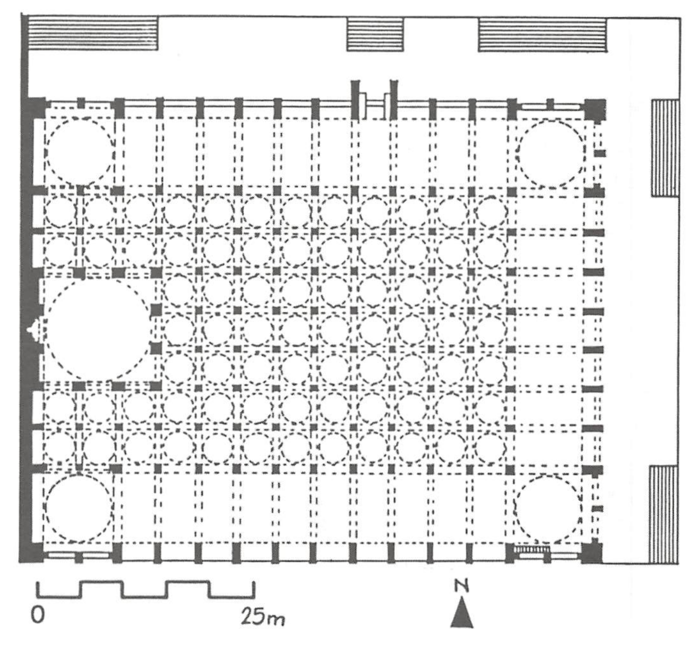
196. حوض خاص بدلهي، بُدءَ به سنة 1352.

مَبنيين جاثمين فوق جانبي المدينة ويصلُ بينهما ضريح الراعي وساحة مقببة. يزدانُ باطنُ الضريح على الطريقة الإيرانية بالجص المنحوت والملوّن بينما يَضمّ كلّ طابقٍ من طابقي المدرسة صفوفاً متراصة من حجرات مقببة وأروقة ذات عماد؛ وقد استخدمت حجرات الطابق السفلي للمبيت بينما خصّصت مثيلاتُها المفتوحة في الطابق العلوي للتدريس والاجتماعات، بينما شغلت أجنحة أخرى وقبور مقببة وغيرها من الهياكل العمارية الحدائقَ الغنّاء الواسعة الواقعة بين المدرسة والأسوار الخارجية. إنّ التصميمَ الفريد للمجمّع واعتماده على الأروقة ذات العماد هما أكثر مايميّز المدرسة عن غيرها من مدارس العالم الإسلامي إذ شاعَ طرازُ الفناء ذو الإيوانات والغرف المقنطرة الذي غدا أنموذجاً يُحتذى في كل مكان (الصور 156، 157).

يعتبرُ عمران طُغلُق سبّاقًا في محاولته الاقتباس من عناصر عمارية وَجَدوها عند السكّان الأصليين كالأعمدة والعوارض والمساند وتقانات أُخر كالتحكم بدرجة الحرارة باستخدام الماء ودمجها بالعمران الإسلامي العالمي كالأقواس والقناطر والقباب. كما استبدل عمرانيو هذهِ الحقبة الديكور السطحي الباذخ المنحوت الموروث من الحقب السابقة بتكثيف الهياكل العمارية والزهد في تلوين السطوح وتزيينها وتباينها. وتشي الأعداد الكبيرة نسبياً من العمائر الصامدة المتنوعة الأغراض كالمساجد والأضرحة والمدارس والصهاريج والحصون باستعداد الراعي والمنفّذ غيرمحدود لتجريب كل متاح من أشكال جديدة وضمّها لبعضها. بيد أنّ هذهِ الحقبة من الإبداع المنقطع النظير لم تدمْ طويلاً، إذ مالبث أن أُسدل الستارُ عليها بوفاة فيروز شاه سنة 1388 ليبدأ عقدٌ من الحروب الضروس بين المتصارعين على العرش وبلغت ذروتَها بحملة تيمور على دلهي وسلبها سنة 1398، على الرغم من صمود حكام طُغلُق الضعفاء لست عشرة سنةً لاحقة.

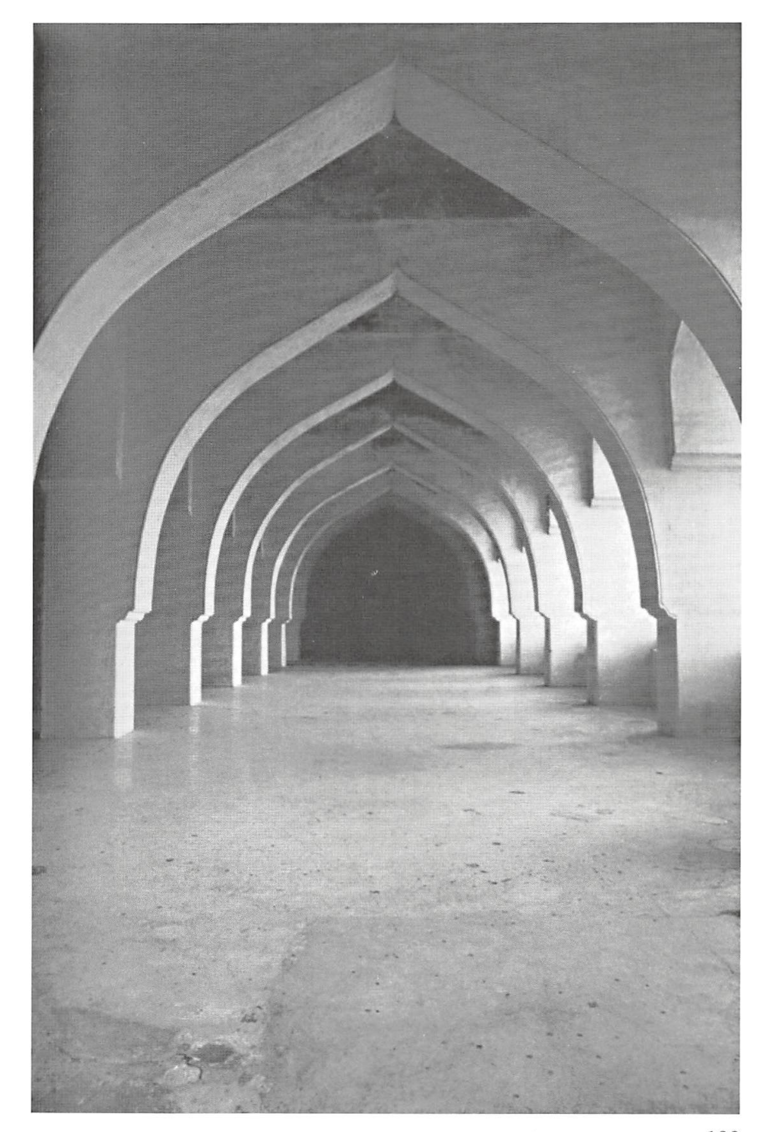
بعد تدمير تيمور لمدينة دلهي وسقوط آل طُغلُق، اقتصرت رعاية العمارة التذكارية على سلطنتي دلهي الرابعة والخامسة؛ وقد استعادت دلهي أهميتها أثناء حكم السادة (1414–1451)، لكنها لم تسترد عافيتَها إلا بعد مجيء سلالة لودي إلى سدة الحكم (1451–1526) الذين أقاموا بضعة مساجد وعدداً من الأضرحة المقببة، واقتصر عمران المساجد على صغير المساحة منها الذي ضمّ ممراً واحداً بمساحة تراوحت بين ثلاث إلى خمس بائكات مقببة مصفوفة على طول جدار القبلة، وأقدمها مسجد بارا كومباد الذي بناهُ إسكندر لودي فوق موقع كان مدفنا لسلالة لودي، وهو الآن يعرفُ بحدائق لودي؛ ويعود تصميم المسجد إلى طرز سلطانية مبكرة فضلاً عن الاهتمام بالواجهة الباذخة التي عُرفت إيرانيا بـ "البشطاق" المشهورة بأحجارها الملوّنة والنصوص المحفورة. لقد أضحت هذهِ النماذج اللودية من عمارة المساجد مصدرَ إلهام لرعاة المستقبل ولاسيما السور والمغول في القرن السادس عشر.

لقد شهدَت رعاية العمارة أواخر القرن الرابع عشر انعطافةً كبيرة في مدن مسلمة أخرى من الهند حيث تطوّرت الأساليب المحلية تطوراً ملحوظ على حساب النماذج والطرز السابقة التي عُرفت في منطقة دلهي؛ فقد فتحَ محمد بن طُغلُق أجزاء كبيرةً من إقليم ديكان ونقلَ العاصمةَ على نحوٍ مؤقت إلى دولة آباد الناشئة؛ ولكن مع أفول سلطته برزت إلى الوجود سلطناتٌ صغيرة استقلت عنه وأبرزها وأقواها كانت سلطنة الباهمان (العهد 1347–1527) التي أقامت دولتَها فوق هضبة شمال ديكان، وكان مؤسسها حسن كانكو الذي اتخذ لنفسه "باهمان شاه" لقباً سيادياً ثم نقل العاصمة من دولة آباد في الجنوب إلى كولباركا (وهي الآن في كاناتاكا). وكان لصراع الباهمان الدموي الطويل مع مملكتين هندوسيتين واقعتين إلى الجنوب من ديكان، وهما الوارانكال والفيجاياناكار، تأثيره الكبير في شهرتهم في العالم الإسلامي قاطبةً بوصفهم مقاتلين مؤمنين، ما جعلهم في طليعةٍ من تمتع بأواصر قوية مع العثمانيين حتى إنّهم تبادلوا السفراء معهم. وكان للباهمان نظامٌ إداري متقدّم ما ساعدهم على استقدام وتجنيد أفراد من أعراق أخرى من أتراك وفرس وعرب، وغدا بلاطُهم قبلة الثقافة والعلوم فضلاً عن أسلوبهم العماريّ المتميّز.



197. المسجد الجامع في كول باركا، 1367.

بيدَ أنّ أهم بناء صمد في كول باركا هو المسجد الجامع الذي شيّده رافع بن شمس بن منصور القزويني سنة 1367 خلال عهد محمد الأول، وفقَ ماجاء في مدوّنة محفورة عليه؛ وتبلغ أبعاد المسجد 66 في 53 متراً، وهو طراز نادر لافتقاده إلى الفناء (الصور 197، 198)، والبناء عبارة عن مستطيل تغشاهُ قباب في كل زاوية من زواياه الأربع، كما تغشي قبةٌ ما يعادلُ تسعَ بائكات أمام المحراب. وتصلُ أروقة الصلاة ذات القناطر المستعرضة القباب الركنية ببعضِها وتطوّقُ من جهات ثلاث الرواقَ المعمّد المغطّى بخمس وسبعين قبةً. وتمتاز ممرات الصلاة بمساحتها المريحة ورؤوس أعمدة منخفضة؛ وقد اقتبس هذا الطراز من عمران الأقواس لمبانٍ أخرى في كول باركا. وهناك توافق بين استخدام القناطر المستعرضة الخاصة بالبناء الإيراني في القرن الرابع عشر ومثيلاتها في المسجد الجامع في أبارقو، بيدَ أن خاصية تيجان الأعمدة المنخفضة فريدة تماماً، ويمكن إرجاع خاصية بناء القناطر إلى الجذور الإيرانية للعرّاب وربما لوجود عمرانيين إيرانيين في المنطقة. وتشي أضرحة البهمانيين في كول باركا بتأثرهم بأسلوب آل طُغلُق من حيث الجدران المائلة والقباب المنخفضة سواء في مبانيهم المفقودة حالياً في دولة أباد أو في دلهي. وبعد أن فتح أحمد الأول وأرانكل سنة 1425، نقلَ العاصمة إلى الشرق حيثُ بيدار وقبابها المرتفعة فوق أبدان نحيفة والبلاط المزجج والتصميم رباعي الإيوانات، وكلها ميزات مستوحاة من نماذج من العمران الإيراني وآسيا الوسطى أثناء الحقبة التيمورية (راجع الفصل الرابع).



198. الممر الجانبي في المسجد الجامع في كول باركا.

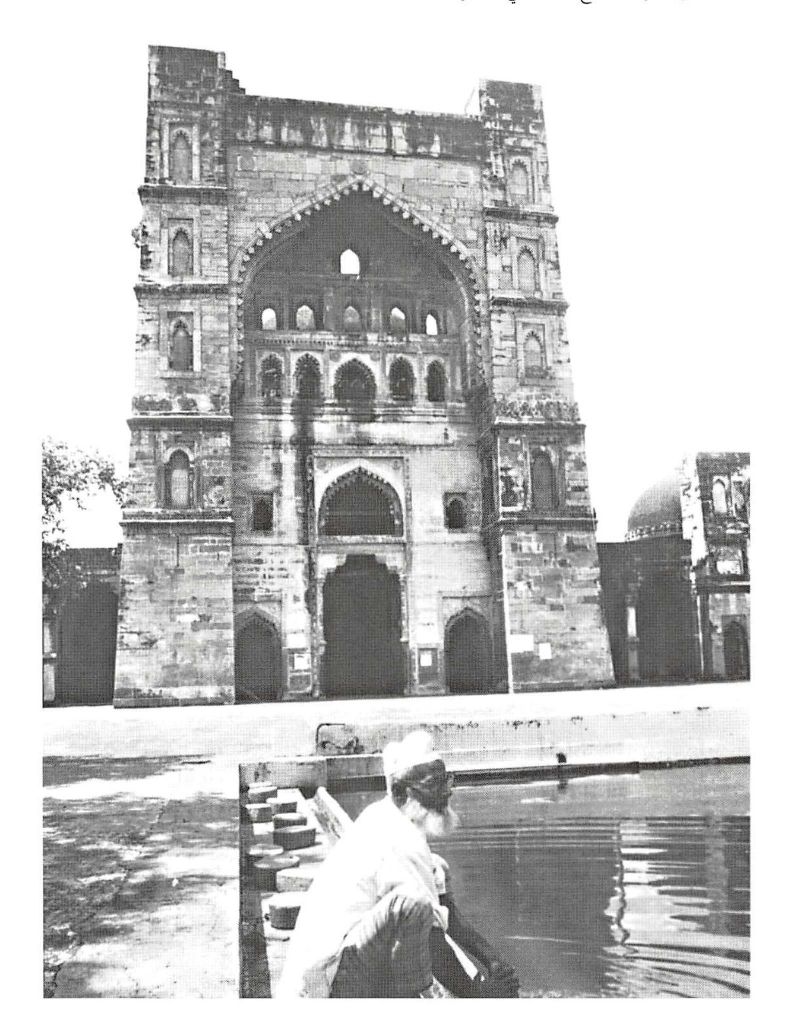
وعلى الرغم من أنّ تقاليد العمران للسكان الأصليين لم تؤدِ دوراً مهماً في نشوء الأسلوب الباهماني، إلاّ أنّها أثّرت على نحوٍ فاعل في مناطقَ أخرى من شبه القارة الهندية حيثُ اندمجت مع الأساليب الإسلاميّة الجديدة القادمة من الغرب الإسلامي وبأفكار وأساليب السلطنات الهندية في دلهي؛ وعلى العكسِ من ذلك، يُعد العمران الإسلامي في البنغال استمراراً لتقاليد السكان الأصليين ولاسيما البناء بلبنات الآجر؛ ناهيك عن الغنائم الحجرية المرفوعة من مبانٍ هندوسية دينية وغير دينية. فالأمر يمكن تشبيهه بمجازٍ آخر، فنهرا دجلة والفرات مثلاً هما رافدان للطين والطمي الذي تُصنعُ منهما لبنات الآجر، بالطريقة نفسها لعبَ طين وطمي نهري الكانج والبراهمابوترا اللذين يصبان في خليج البنغال دوراً في العمران البنغالي. فالبنغال جزء من سلطنة دلهي، بيدَ أنّ مواردها الغنية وبُعدَها الجغرافيّ عن العاصمة شجّعَ حكامَها على إعلان استقلالها، وبحلول سنة 1287 أعلنت مساحات واسعة من البنغال استقلالَها الفعلي عن دلهي. فسلالة إلياس شاهي (العهد 1487-1345، والمتقطع 37-1414) وحّدت جلّ البنغال تحت تاجها واتخذت عاصمتها في كاور (لخناواتي) وفي باندوا، وهما الآن البنغال الغربية ضمن حدود دولة الهند. وقد انتعشَت تجارةُ المنسوجات والمواد الغذائية بينما ازدهرت الفنون والعلوم. وقد نقلَ إسكندر شاه (العهد -1358 89) العاصمة من كاور الواقعة على المسار القديم لنهر الكانج، إلى باندوا الواقعة على بعد اثنين وثلاثين كيلومتراً إلى الشمال-الشرقي، بعد أن غيّر النهر مساره.

يُعد جامع أدينا (75-1374) أكبر جوامع الهند وأبعاده 155 متراً في 87. ويضمّ أروقة ذات أعمدة مصفوفة حول الفناء؛ يقع رواق القبلة على خمس بائكات نحو العمق، بينما الثلاثة الجانبية الأخرى على ثلاث بائكاتٍ فقط. أمّا واجهة الفناء فعبارة عن ساتر من ثمانٍ وثمانين قوساً محمولة على أكتافٍ ومتوجة بمتراس. ويُوجد في مركز رواق الصلاة رواق ذو قنطرة أسطوانية ضخمة شبيهة بالإيوان (الصورة 199) تفضي من الفناء إلى المحارب والمنبر. أمّا الآن وبعد أن فقدت سقفَها أُطّرت القنطرةُ على غرار البوابة الإيرانية "البشطاق" بساتر يبلغ ارتفاعُه ثمانية عشر متراً. كما استخدمت غنائم حجرية من معبد لاخناواتي في الأجزاء السفلى من المبنى، بينما استخدمت لبنات الآجر فوق رؤوس الأقواس وفي بناء ثلاثمئة وسبعين قبةً. وتنتهي بائكاتُ رواق الصلاة بمحاريب بجدار القبلة، ماعدا الجدار الذي اخترقتهُ الأبواب. وتقعُ منصةٌ (أو مصلّى) مرتفعة (تعرف فارسيا بالتخت) على بعد ثلاث بائكات من المحراب وتشغل ست بائكات من الممرات الخلفية الثلاثة. وكانت سابقاً تعلوها ثماني عشرة قبةً أطول من مثيلاتها الموجودة فوق البائكات الأخرى لأروقة الصلاة. وعند مستوى المصلّى هناك بابان، فضلاً عن جدار القبلة الذي يَبرزُ بمحاريبه الثلاثة المنحوتة ببراعة بحجر البازلت. توجدُ مثل هذه الأماكن في العديد من المساجد الجامعة الكبيرة في حقبة السلطنات الهندية ويعتقد بعضُ الدارسين أنّها مكان منعزل لنساء البلاط، وأغلب الظنّ أنّها عادةً ما تكون "مقصورة" مرتفعة. ويتعجّب المرء من بابي المدخل أكثر من تعجبه من أرضية المدخل نفسه الواقع إلى السور الغربي شمالي الإيوان؛ ويوجد خارج الجامع خلف منطقة المصلّى من الجهة الشمالية هيكل مربع ذو مرتفع على شكل الحرف L، ربّما كان أصلاً المدخل الملَكيّ إلى الجامع؛ ولكن وبعد وفاة الراعي، وهو إسكندر شاه، حوّلت المكان إلى ضريح له على غرار ضريح التوتمش في جامع قوة الإسلام بدلهي. وعلى الرغم من استثنائية جامع أدينا من حيث الشكل والحجم بالنسبة إلى باقي المساجد البنغالية، التي تختلف عنه بتواضع حجمها، تُعدّ كثرة محاريبه ميزة فريدة لكنّها موجودة أيضاً في جوامع العصور السابقة كجامع ظفر خان غازي في ترايبني (1298) الذي يضمّ خمسة محاريب. وقد يعود حجم جامع أدينا ومعالمه المستوحاة من جوامع الغرب الإسلامي إلى طموحات راعيه إسكندر شاه الواسعة الذي وصفَ نفسَه في نص التأسيس بأنّه "أكمل سلاطين العرب والفرس قاطبة."

في جوامع جاونبور نجدُ فكرة الإيوان نفسَها، وجاونبور مدينة واقعة على نهر كومتي شمال فاراناسي، حالياً ضمن دولة أتر براديش شماليّ الهند، وتمتعت بمكانٍ مرموق في عهد الدولة الإسلامية حيث كانت حاضرة الدولة المسلمة القوية بحكمِ موقعِها الجغرافيّ والمعنويّ بين سلطنتي دلهي والبنغال؛ وعندما انضمت تحت لواء سلاطين الشرق (1479-1394) عُرفت جاونبور بـ"شيراز الهند" لثرائها الثقافي ومستوى التعليم فيها. وقد بنى سلطانُها إبراهيم الشرقي مسجدَ عطاء الله (1408) على أسس معبد هندي أقيم لعطاء الله دلفي نُقلت منه الأحجار بوصفها غنائم واستخدمت في عمارة هذا المسجد الذي اتخذ الاسم ذاته من المعبد؛ وعلى الرغم من تفرّد المسجد

199. إيوان القبلة في جامع أدينا، حضرت باندوه، 5-1374.

200. البوابة الرئيسة لجامع عطا الله في جاونبور، 1408.



بالكثير من ميزاته العمرانية، إلاّ أنّه لم يشيّدْ فوق قاعدة. ويضمّ مسجدُ عطا الله مُسيجاً مربّعاً (طول ضلعه 78.7 متراً) فضلاً عن أروقة متعددة الأعمدة بعمقِ ثلاث بائكات تحيطُ بالفناء المركزي. كما أنّ هناك مداخل فخمة إلى الشمال والجنوب والشرق تكتنفها من الخارج صفوف من الدكاكين وتؤدي خلال بائكات مقببة إلى الفناء (عدا جهة الشرق). أمّا جهة الغرب، أي جهة القبلة، فلها ساتر ذو بوابة فرعونية مركزية (central pylon) (الصورة 200). وتنهضُ الأبراج المائلة بعلو 22.9 متراً لتؤطّرَ قنطرةً ذات تجاويف جُعلت نوافذ مهدّبة برؤوس منمّقة، بينما تشخصُ قبةٌ ضخمة (قطرها 16.8 متراً) من الخلف وعلى جانبيها تُوجد هياكل مركزية مطابقة لكنّها أصغر حجما تُسهّلُ الانتقال من سقف الرواق المعمّد إلى قمة الساتر. وقد صُمّم المسجد تصميماً يمكن رؤيتهُ من نقاط خاصة، ولاسيما البلاط؛ وبذا يتفقُ التصميم مع جماليات مساجد باقي العالم الإسلامي (مثل مسجد بيبي خانم في سمرقند راجع الصورة 49)؛ بيدَ أنّ هذا المنهج مازال مستجداً على أسلوب العمران المحلّي حيث إمكانية رؤية كتلتها من الخارج باذخة من دون تحسينات. وعند تأمّل مسجد عطا الله من الخارج يبدو وكأنّه كتلةٌ خرقاء. وعلى مايبدو فإنّ جدران الأبراج المائلة وحلية رؤوس الأقواس مستوحاة من عمائر طغلُق والخلجي في دلهي، بيدَ أنّ جامع عطا الله يقدّم أنموذجاً عتيقاً من حيث إقحام كلا السمتين وهما الغرف المقببة والأروقة المعمّدة في تصميم أروقة الصلاة. أمّا القصد من كلّ ذلك فهو محلية الأسلوب مع التمسّك به في تصميم مسجد جامع ضخم رعاهُ حسين شاه (العهد 79-1458).

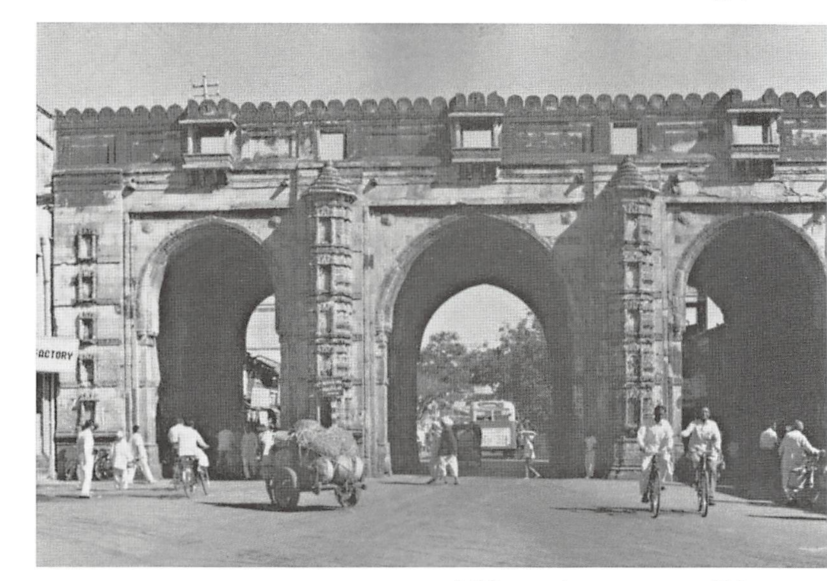
لقد شهدت كجورات غربي الهند تطوراً فريداً في العمران المحلي؛ فهذهِ المنطقة من الهند بالذات تمتعت بإرث غني من العمائر الهندوسية والجينية، فضلاً عن حصولها على استقلالِها إبّان حكم ظفر خان الطُّغلُق الذي أسس سلطانيته سنة 1407 ملقباً



201. واجهة الفناء للمسجد الجامع في أحمد آباد، 1423 .

نفسه بـ "مظفر شاه"؛ وقد ثبّت دعائمَ سلطنته من بعدِه حفيدُه أحمد الأول (العهد 1411-42) ونقلَ العاصمة إلى أساوال، المدينة الهندوسِية القديمة، وأطلق عليها اسم أحمد آباد. شهد عصرُ أحمد الأول نشاطاً عماريا منقطع النظير حيثُ شيّدَ مالايقل عن خمسين جامعاً في العاصمة وحدها، وكان أروعها المسجد الجامع (1423)؛ الذي ضمّ فناءًا فسيحاً ذا أرضية مكسوة بالحجر (flagged court) (مساحته 75 في 66 متراً) يحيطُهُ من جوانب ثلاثة صفّ من القناطر، بينما أُقيمت على جانبه الرابع؛ أي جهة القبلة، بوابة منحوتة على نحوٍ مُدهش(الصورة 201) ذات قوس مركزي ضخم يكتنفُهُ قاعدتا برجين (مفقودين حالياً) فضلاً عن أقواس أصغر حجماً تدعم الانتقال البصريّ بين الرواق الشاهق والقوس المركزيّ. ويُلحظ النحت الرهيف في الواجهة والمجاميع الزخرفية الأفقية التي تكسو بدَن البرجين ببهاء علاوةً على أعمال النحت الأُخرى المذهلة التي تتناغم مع التجاويف الداخلية الخلفية والأعمدة الرشيقة لرواق الصلاة. ويَضمّ رواق الصلاة (الذي تَبلغ أبعاده 64 في 29 متراً) أكثر من ثلاثمئة عمود رشيق متجاور تحملُ خمس عشرة قبةً ضخمة تحيطُها مجموعة قباب أصغر حجماً، بيدَ أنّ أطول قبة هي القبة الكبيرة التي تقعُ خلف القوس الرئيس مباشرةً وتنهض بقدر ارتفاع الطوابق الثلاثة، أمّا باقي القباب الواقعة خلف القوسين الأصغر فترتفع إلى طابقين فقط. وتتصل الأقواس من الداخل بنظام الطابق المسروق (system of mezzanines). إنّ هذا التنسيق المتناغم البائن في دمج المنحني والمستعرض وفي الجمع بين حجميات (volumetrics) العمران الإسلامي والسمة النحتية للعمران الهندي تبدو أكثر براعةً وأعظم إبداعا من التركيب غير المتناسق لجزئيات عمارة مسجد عطا الله في جاونبور.

لم يكن المسجد الجامع إلاّ مرحلةً واحدة من بين عدة مراحل من خطة أحمد شاه الكبرى لعاصمته أحمد آباد التي امتدت مساحتها إلى خمسمئة هكتار على الضفة الشرقية من نهر صبارماتي، أمّا الجهات الثلاث المتبقية من المدينة فقد جرى تسييجُها بأسوار ذات أبراج مرتبة على مسافة بينية منتظمة. ويبدأ طريقُ المراسيم الرئيس من

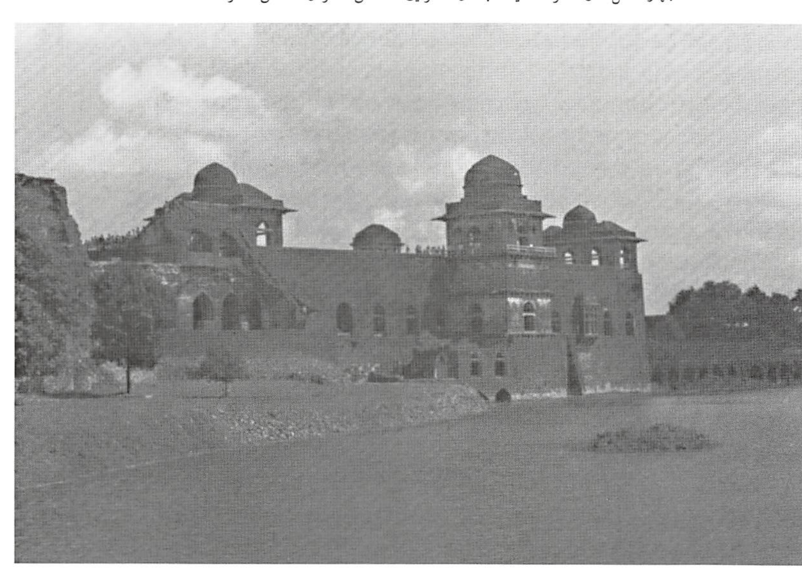


202. بوابة تن دروازه، في أحمد آباد، 1423.

السور الشرقيّ ماراً بالجانب الشمالي من الجامع إلى القلعة ثم المسيّج المربع الخاص بالقصور الذي يطلّ على النهر. وعند سفح القلعة تمتدُّ الأراضي الملَكية (ميدان شاه) نحو الشرق خلال مدخلٍ ثلاثي الأقواس يسمّى بـ "تن دُروازه" الذي أُقيمَ سنة 1423 (الصورة 202)، حيث يكتنف القوسَ المركزيّ الواسع أكتافٌ بارزةٌ ويُتوجها متراس من سياج درابزوني (مرلون) في أنموذجٍ راقٍ من عمارة المساجد مستوحى من واجهة القبلة على بعد 150 متراً شرقاً.

أمّا منطقة ملوى الواقعة على تقاطع الطرق بين شمال الهند وديكان من جهة، وبين الأقاليم المركزية ومرافئ كجورات من جهة أخرى، فقد استقلت عن دلهي في أعقاب حملات الغزو التيموري. وفي سنة 1405 نقل السلطان ألب خان هوشنك، وهو السلطان الثاني من سلاطين ملوى، العاصمة من ظار (Dhar) المعقل القديم لسلالة

203. جهاز محل (او قصر السفينة) بماندو، القرنين الخامس عشر والسادس عشر.



بارامارا إلى ماندو التي كانت حصناً حصيناً ومنيعاً، فبنى وخلفاؤه من بعده عاصمةً جديدة وقويةً تضاهي بل تنافس معاصراتها، كما زخرفَها بالعمائر الرائعة التي عكست تأثّرها بتقاليد عمران دلهي، ومن بينها عدد من البوابات ومسجدٌ جامعٌ وبضعة قصور ومنتجعات أظهرت وجها آخر للعمران الهندو-إسلامي ولاسيما جهاز محل (أي قصر السفينة) الممتد على مساحة 115 متراً بين بحيرتين (الصورة 203) ويضمّ طابقين، فأمّا السقف فيتخلّلهُ بضعة أعمدة وأجنحة مقببة للإفادة من النسيم العليل قبالة النهر كما في حوض خاص بدلهي (الصورة 196). وهناك أيضاً قصرٌ آخر على بحيرة مانجو تلو يضمّ ينبوعاً خاصاً محاذياً لحجرات تحت الأرض تُستخدم هرباً من الحرّ. أمّا مواد البناء فهي عبارة عن الحجر الرملي الأحمر (أوكسيد الرصاص) فضلا عن الإفراط في تلوين كسوات الآجر والترصيع الملوّن بالرخام والحجر.

الفنون في سلطنات دلهي

على الرغم من ما تطلبتهُ شعائر الدين الإسلامي من طرز جديدة من العمارةِ في الهند، لم تشهدْ جماليةُ الفنون الأخرى في هذا العصر تغييراً مهماً تُذكر، بل صمدت التقانات والأساليب المحلية نفسُها في العصر الإسلامي أيضاً. فهناكَ مثلاً قطعة شطرنج من العاج منحوتة ببراعة بشكل رجل نبيل محمول على هودج على ظهر فيل محاط بخدم مسلحين، من الواضح أنّها من عمل فنان مسلم حيث النقش بالعربية يقول "من عمل يوسف الباهلي"، وهو اسم رجل مسلم. ويشي الأسلوب وطريقة الأيقنة (صنع الأيقونات- iconography) بأصوله الهندية، بيدَ أنّ تاريخ إنجازه يتراوح بين القرنين الثامن والخامس عشر. أمّا بخصوص المشغولات المعدنية، فلم يتمّ تسجيلُ أيّة قطعة تُذكر خلال حقب السلطنات قاطبةً. لذلك لم يكن هناك من الفنون الأخرى بجانب العمران سوى فن الكتاب بسبب الحاجة إلى المصحف وغيرها من المراجع لسد حاجة المساجد والدارسين من المسلمين الأتقياء، لهذا لم يَفِ ماتوفّرَ من هذه الفنون ضمن تقاليد الإرث المحلّي بالغرض. بيدَ أنّ ماسلم من المخطوطات قليل جداً لم يتجاوزْ البضعة مخطوطات من القرنين الأولين من الحكم الإسلامي في الهند ولاسيما بسبب مالحق بالمدينة من تدمير على يد تيمور سنة 1398؛ كما أنّ ماسُجّلَ من خطوات مبكرة نحو إرثٍ لفن الكتاب الإسلامي متكامل في الهند كانت لمصلحة السلطنات المستقلة.

لقد شهدت هذه الحقبة نشوء أسلوب جديد من الخط العربي استخدمَ في نسخ مخطوطات القرآن، وأطلق عليه بـ "الخط البهاري" ولايُعرف سبب التسمية أو أصلها؛ وهو خط منمّق كما هو الخط المغربيّ، ويمتازُ بحروف تُشبه الوتد ببطونٍ مستديرة وسميكة فضلاً عن المسافة الواسعة الفاصلة بين الكلمات. وأوّل وثيقة استخدم الخط البهاري فيها كانت مخطوطة لجزء واحد من القرآن وكانت أبعادها 24 في 17 سم وذلك في الحادي والعشرين من شهر تموز / يوليو سنة 1399، بقلم محمود شعبان الذي عرّف نفسَه في معلومات النسخ وتاريخه أنّه من سكان قلعة كاليور (المعروفة حاليا بـ "كواليور"). وتكونت المخطوطة من 550 ورقة، لكلٍ منها خمسة أسطر عربية مع ترجمة فارسية بين السطور بخط أصغر وأكثر استدارةً؛ أمّا أسماء السور والصفحة المزدوجة الدالة على التقسيم إلى ثلاثين جزءاً (الصورة 204) فقد زُوّقت بزخارف نباتية وزهرية باذخة بالذهبي والأسود والأبيض والأحمر والبنّي والأصفر والأزرق؛ ويُضفي التلوين، الذي أُعيد تنفيذُه بين سنة 1399 والقرن التاسع عشر عندما جرت



204. النصف الأيسر من واجهة مخطوطة المصحف في كواليور، 1399، أبعادها 24 في 17 سم. جنيفا، سهرالدين آغا خان، المخطوطة رقم 32، الورقة رقم 2 اليمين.

عملية الصيانة على المخطوطة، رونقاً وبهاءاً على المخطوطة التي كانت جامدة وكئيبة. بيدَ أنّ هذهِ المخطوطة هي الأفضل من بين مثيلاتها المبكرة التي أُنتجت شمال الهند بالديكور والزخرفة عينهما.

لقد غدا الخط البهاري معياراً لنسخ المصحف في القرن الخامس عشر؛ ويشي التطور الحاصل في الخط كما يُلحظ في مخطوطة قرآنية يعود تاريخها إلى سنة 1483 بتغيّره لتكون له منحنيات أُفقية طاغية موجودة في أمثلة بدائية من الخط؛ وتعود هذه المخطوطة إلى مجموعة من مخطوطات المصحف متوسطة الحجم (47.6 في 31.1 سم) منسوخة على ورق خشن تآكل بسبب الصبغات الحامضية المستخدمة في التزويق. وقد خُصصت أربع لوحات من التزويق لكل صفحة من الصفحات المزدوجة للأجزاء الثلاثين؛ تتسلل اللوحتان العليا والسفلى إلى داخل الحاشية لتكتنفا الحلقات الكبيرة البارزة من جوانب الزخرفة. وتدلّ خشونة المواد الخام المستخدمة على الغرض من إنتاجها التجاري وليس لراعي عالي المقام.

لقد شهدَ القرن الخامس عشر في الهند نمو إرث جديد من المخطوطات المزوّقة يتميّز



205. صفحة مزدوجة من مخطوطة المصحف، ديكان، 1483. أبعادها 47.6 في 31.1 سم. بيجابور، المتحف الأثري، المخطوطة رقم 912.

بثيمات وموتيفات هندية أُضيفت إلى نماذج إيرانية تقليدية، وقد اشتُقّ الأسلوب من ملامح تزويق ميّزت مجموعة من ثماني مخطوطات نُسخت بين 1417 و 1440 ومجموعة أخرى غير معروفة التاريخ فضلاً عن صفحات سائبة من نسخ مفقودة. أمّا الملامح المقصودة فهي قريبة الشبه بالأعمال التيمورية المنفّذة في شيراز كالأفق الواسع والمنظر الطبيعي ذي الأرضية المورقة والمزهرة فضلاً عن تلال ملوّنة بالأحمر المرجاني (راجع الفصل الخامس)، لكنها أكثر بساطةً وجفافاً ومن بينها سمات مهجورة كالأشكال الأفقية التي تُصوّرُ فضاءاً ضحلاً والتضليل المتعارض لتحديد حدود الأرضية أو الإطار؛ أمّا الملامح الهندية فتلخّصت في رسم مجاميع كبيرة الحجم من الشخوص في صفوف متراصة وأوضاع متطابقة ناهيك عن الألوان الغريبة والفاتحة بدلاً عن الملون المتنوّع الخاص بالرسم التيموريّ، كما تكثرُ مجموعات الزخرفة الرفيعة أو الضيّقة خلال الامتداد العرضي للصورة، وهي ميّزة مستوحاة من المخطوطات الجينية من غرب الهند. والأهم من كل ذلك هي خصوصيات الخط العربي كالتوازي الإيقاعي، إذ تتداخلُ بطون الحروف بعضُها في بعض.

بيدَ أنّ تحديداً دقيقاً لملامح الأسلوب السلطاني في الرسم بقي محض جدل ولاسيما لاستحالة نسبة المخطوطات المتوفرة جلّها إلى أنامل هندية. لكنّ نسخة من الشهنامه مؤرّخة في 1438 تضمّ دليلين لايرقى الشك إلى مصداقيتهما يُثبتان أنّ المخطوطةَ أنتجت في الهند. أولاً: إنّ النص يحتوي على التوطئة الأصلية للشهنامه وليس تلك التي أعدت لبيسنكور التي بقيت الفيصل في إيران، وتضمّ أيضاً فقرة نادرة تُفيدُ أنّ الفردوسي عندما هربَ من سيّد محمود غزنوي لجأ لإيران طالباً الحماية من ملك دلهي، الذي أغدق عليه الهدايا وأرسله الى طوز مسقط رأسه في شمال شرقيّ إيران. ثانياً: إنّ اللون الأصفر المستخدم في تزويق المخطوطة جلّها هو الأصفر الهندي، وهو صبغة معدّة من بول البقر المغذاة على ورق المانكو. وفي القرن الثامن عشر كانت هذه الصبغةُ تُصنعُ في قرية قرب مونكور في البنغال على وجه التحديد، وبينما كانت الصبغة تُستخدمُ في مناطق كثيرة في القرون الأولى، إلاّ أنّها لم تستخدم في إيران البتة. وتتكون المخطوطة الصغيرة (ذات الأبعاد 27 في 16.5 سم) من 513 ورقة من الورق البني الخفيف المزدوج، 93 منها رُسم عليها (أي 8-7 في 12 سم تقريباً) (الصورة 206). إنّ مصطلحاتٍ مثل الشخوص والتعريشات والستائر والسحاب



206. "الإسكافي الثمل فوق صهوة أحد أسود بهرام كور" من "الشهنامه"، الهند 1438. لندن، المكتبة البريطانية، المخطوطة أو آر 1403، الورقة 368، اليسرى.

الهوائي تعود إلى قاموس الفن الشيرازي، بيدَ أنّ سمات مثل التزويق بالشرائط الواسعة الزرقاء وبالقرمزي الغامق تعود إلى الفن الهندي، فضلاً عن فقدان الأرابيسك ذي المنحنيات الذي ميّزَ الفن الإيراني في حقب التيموريين والصفويين، وأخفق الفنان في الإفادة من الأفق العالية، عدا ماوُجد في الواجهة المزدوجة للمخطوطة، التي قد تكون نُفّذت بأيدٍ غريبة.

هناك أيضاً مجموعة من مخطوطات أربع نُفّذت في مادو إبان القرن الخامس عشر تشي بالتأثير المباشر للرسم الإيراني المعاصر في الأسلوب التركماني لشيراز والأسلوب التقليدي لهرات، وأشهرها نسخة من "نعمة ناما" وهو كتاب الطبخ، ويضمّ وصفات لأكلات شهية ومنشطات جنسية وغيرها من المتع الأبيقورية. وقد رعى المخطوطة أول الأمر السلطان الخلجي في مالوه غياث شاه (العهد 1500-1469) ثمّ زادَ عليها نجلُهُ ناصر شاه (العهد 10-1500)، بينما يُنسبُ عمل المخطوطة إلى العقد بين 1495-1505، وتألّفت من 196 ورقة (بحجم 30 في 20 سم) ونُسخت بخط كبير وغامق مع عناوين بالأحمر ضمّت خمسين رسماً توضيحياً لتحضير أطباق من الطعام، ومعظم الصور تُظهر أميراً متوّجاً مُحاطاً بالخدم والمساعدين ضمن منظر طبيعيّ وعماري، وقد زُيّنت بعناصر من الحياة اليومية في الهند كقدور الطبخ والأقمشة المطرّزة، وغالباً ما تظهرُ النساءظهوراًجانبياً بملابس تقليدية، بينما تبدو المباني موشّحة بسماتها المحلية الخاصة بماندو كالقباب والطنوف الضخمة البارزة المحمولة على مساند (الصورة 207). لقد جرى تعديل الكثير من تقاليد الرسم الفارسي؛ ففي المناظر الخارجية، على سبيل المثال، منظر السماء وهي مقسّمة إلى سماء سفلى مذهبة وعليا زرقاء أُعيد تشكيلها بحيث يغشى الذهب نصف الأرضية أيضاً ومزيّن بباقاتٍ الزهور.

وربما تكون "نعمت ناما" قد نفّذَها فنانون تعلّموا الأسلوب التركمانيّ من مخطوطات مستوردة أو من مهاجرين؛ ولقد تمكن فنانو ماندو من العمل بأساليب متنوعة في تنفيذ مخطوطة سعدي "البستان" لناسخها شاه صبور الكاتب ومُزوّقها حاجي محمد ويمكن نسبتُها إلى المدة بين 1500 و1503، وتضمّ ثلاثاً وأربعين لوحةً تشي بالنوع الإقليمي من الأسلوب التيموري لهرات. أمّا ملامحها المحلية فتتلخّص بالاعتماد المسرف على



207. أمير متوج من "النعمة ناما"، ماوله، 1505-1495. لندن، مكتبة أنديا أوفس، المخطوطة 149، الورقة 6 اليسرى.

التصوير الجانبي فضلاً عن الحليات الزخرفية الأفقية واللباس المنقوش المستوحى من مدرسة فنون الرسم المحلية والظاهرة على نحو جليّ في نسخة ماندو من الكتاب الجيني المقدس الـ "كالبا سُترا" المنسوخ سنة 40-1439 في قلعة ماندابادوركا (في ماندو) في عهد السلطان محمود لصالح راهبٍ جيني، كما أنّ بعضَ تفاصيل الأناقة كالحلقة الذهبية حول عنق الفتاة والثوب المالوي الضيّق من منطقة الخصر والموشّح بزنار ناهيك عن الملون المتنوع المميز بألوانه المتضاربة في كثافتها، كلها سمات ستفرض وجودها على فن الرسم لخمسين سنةً قادمة ضمن مدرسة ديكان (راجع الفصل السابع عشر).

الجزء الثاني
1500 - 1800م



الفصل الثاني عشر

الفنون في إيران في عهد الصفويين والزنديين

لقد ادّعى الصفويون أنّهم من نسل الشيخ صفي الدين (1252-1334) صاحب الطريقة الدرويشية في أردبيل شمال-غربيّ إيران. و جهدَ في أواخر القرن الخامس عشر أحفادُه في تدمير أركان الدولة التركمانية غربيّ إيران وشرقيّ الأناضول، وفي سنة 1501 استولى الشاه إسماعيل بن حيدر على أذربيجان من الآق وينلو وأسسَ مملكةَ الصفويين؛ وفي بحر عقد من الزمان بسطَ هذا الشاهُ سيطرتَه على جلّ إيران. لقد كانت الدولةُ الصفويةُ دينيةً حيثُ ادّعى إسماعيل نسبَه إلى الإمام علي بن أبي طالب، صِهر النبي محمد وخليفته، كما ادّعى لنفسه مكانةً شبه ألوهية بـ"الحلول" في أئمة الشيعة. أمّا مريدوهم من التركمان القزيل باش (بمعنى حُمُر الرؤوس نسبةً إلى لون طاقياتهم) فقد قدّموا للصفويين الولاء السياسيّ والروحي. وقد تبنّى الصفويون المذهب الشيعي، الذي تمتّعَ بأهمية نسبية، ديناً للدولة لتُميزهم عن الجيران السنّة فاكتسبت الدولة هويةً وطنيةً صمدت إلى عصرنا هذا. وقد تمكنوا من بسط سلطتهم على الأوزبكيين على الرغم من تقلّب حال مدن الشرق، هراة ومشهد بين محتل وغاز. أمّا إلى الغرب، فلم يتمكّنْ الصفويون من التغلّب على الدولة العثمانية، إذ دُحروا في معركة جالديران خارج تبريز سنة 1514؛ واستمر انعدام الأمن في المنطقة الحدودية ما حدا بهم إلى نقلِ عاصمتِهم من تبريز الضعيفة إلى قزوين سنة 1555 ومن ثمّ إلى أصفهان سنة 1591.

لقد دُمّرت كل المظاهر العمارية من الحقبة الصفوية المبكرة، ولكنّ فنون الديكور ظلّت الأمل الأوحد بوصفها أثراً جمالياً لهذه الحقبة، وكانت فنون الكتاب في المقدّمة ولاسيما خلال النصف الأول من القرن السادس عشر وبرعايةٍ صفوية. وقد تميّزت المخطوطات المنفّذة بجودتها المنقطعة النظير التي لم يعرفْها العالم الإسلامي من قبل كما أنّ الإعداد لأعمال من الفنون الأخرى كالمنسوجات والزرابي والزخرف العماري كان يجري في ورشات ملكية ناهيكَ عن تنامي الوعي بتاريخ فنون الكتاب والاحتفاء بفنّانيه وتكريمهم.

الفنون في عهد الصفويين الأوائل (1501-76)

يمكنُ تلمّس أهمية فن تزويق الكتاب وجودته في عهد إسماعيل (1501-24) في ثلاث مخطوطات، الأولى هي نسخة ضخمة من ملحمة نظامي "خمسة" أو "القصائد الخمس" (الصورة 91) التي بدأ برعايتها نجلُ بيسنكور، بابور، واستمر الأمر إلى عهد خمسة أمراء تركمان، ولم تزلْ غير مكتملة، ثمّ انتقلت إلى أحد أمراء الشاه إسماعيل، نجم الدين مسعود زركار رشتي، وفي عهدِه زيدَت عليها الرسوم التوضيحية؛ وتحملُ إحدى صورها تاريخ تنفيذه وهو سنة 910/ 5-1504؛ وكحال تصوير المخطوطات في العهود الصفوية التي ازدانت برسوم النباتات المورقة والزخرف العماري الباذخ والتلوين البديع، استمرت الورشة الملكية التركمانية في نشاطِها بتبريز في عهد النظام الصفوي الجديد أيضاً. بيدَ أنّهُ يمكن تمييز الرسومات الصفوية عن مثيلاتِها المبكّرة من خلال ماهية القبعات التي تعتمرُها الشخوص وهي عبارة عن عمائم حمراء ضخمة وطويلة. كما يمكن ملاحظة الأسلوب نفسه في مخطوطة أخرى لمحمد "قصة الجلال والجمال لعاصفي" في أبسالا. واكتمل نسخ المخطوطة في هراة سنة 3-1502 بينما مازالت المدينة تحت السيطرة التيمورية، ويُؤرّخ رسمان من بين الأربعة والثلاثين في 4-1503 ورسم ثالث في 5-1504، بيدَ أنّها بعيدة كل البعد عن أسلوب بيزاديان المقترن بهراة، بل إنها تركمانية بامتياز لما فيها من خلفيةٍ مورقة وزخرفة نباتية ممزوجة بثقافة اعتمار القبّعة الصفوية، ويُعتقد أنّ هذهِ المخطوطة ربما جيءَ بها من هراة إلى تبريز حيثُ أضيفت الرسوم التوضيحية إليها.

أمّا المخطوطة الثالثة من عهد إسماعيل الأول فهي نسخة من "الشهنامه" (أو كتاب الملوك) وكانت الأروع من بين المجموعة ولاسيما أنّ الشاه لم يأمرْ بإكمال مابدأهُ آخرون، بل إنّه أمر بتنفيذ مخطوطة خاصة به، فكان هذا الإنجاز المذهل. بيدَ أنّها نُسبت لأربعة رسوم مفصولة عن النصّ، ثلاثة منها مفقودة. ويمكن نسبة الرسوم إلى عهد إسماعيل منَ أسلوب القبعة المتطابقة مع رسومات مخطوطتين أخريين رعاهما. وتُظهرُ الصورة التي وصلتنا وهي "رستم نائماً" (الصورة 208) جودةَ المخطوطة التي أُقتطعت منها ونوعيتَها، وتُبين أنّها رائعة الأسلوب التركماني بلا منازع من بين الرسوم التي وصلتنا من عصرِه ونفّذت برعايته. يبدو في الصورة البطل العظيم رستم وهو نائم في عرين الأسد ملءَ جفونه، بيدَ أنّه يبدو محمياً بفرَسه الكستنائي ، راخش. ويبدو أنّ الرسّامَ تعمّدَ فصل البطل النائم ضمن منظرٍ طبيعي أخضر وأصفر يوحي بأرض الأحلام الصافية، بينما المواجهة بين الفَرَس والأسدِ العائدِ إلى عرينه تحوّلت إلى رقصة باليه رشيقة على يمين الصفحة السفلي. وتدلُّ الألوان الزاهية والمهنية العالية والتصميم الرائع على أنّ جهداً لم يُدّخرْ في التنفيذ، بيد أنّ الافتقار إلى الفصل بين الأعمدة والنص وبين النص والصورة يوحي بأنّ المخطوطة لم تكتملْ البتة. إنّ فكرةَ عمل مخطوطة مصوّرة بهذا الحجم (31.8 في 20.8 سم) لملحمة وطنية فارسية كانت اللبنة الأولى لعمل أضخم مخطوطة في القرن القادم (السادس عشر) من "الشهنامه" لنجل إسماعيل الأول وخليفته طهماسب الأول (العهد 1524-76).

وبوصفه أكبر أبناء إسماعيل عُيّن الطفل طهماسب حاكماً على هراة، حيثُ دُرّب على الخط والرسم حتى إنّه نسخَ مخطوطةً بنفسه وهو ابن الحادية عشرة. عادَ إلى تبريزَ سنة 1522 وربّما رافقهُ خطاطو ورسامو هراة المتمرّسون بتقاليد الفن التيموريّ هناك. ومما يُذكر أنّ الرسام الشهير بهزاد كان قد عيّن رئيساً للمكتبة الملكية في تبريز حينئذ؛ لكنّ أمرَ رفقته لطهماسب لم يكنْ مؤكّداً، وهذا يدلّ على التغيير الذي شهدَهُ فن تصوير المخطوطات في عهد الشاه طهماسب، لقد كان دمج أسلوب هراة البهزادي



208. "رستم نائم بينما راخش يقاتل الأسد"، صفحة مقتطعة من نسخة ناقصة من "الشهنامه"، تبريز سنة 1515- 22. أبعادها 31.8 في 20.8 سم. المتحف البريطاني في لندن.



209. "بلاط كيومارز"، الورقة 20 اليسرى، من نسخة طهماسب من "الشهنامه"، تبريز، 35-1525، أبعادها 34.2 في 23.1 سم. جنيف، صدرالدين آغا خان.

الكلاسيكي بمثيله التبريزي المشرق الجذل ديدنَ الفنانين في تبريز في عهد التركمان وعصر إسماعيل.

لقد كان تنفيذ مخطوطة "الشهنامه" بأمر طهماسب عملاً جباراً، إذ ضمّت 742 ورقة من الحجم الكبير بأبعاد 47.0 في 31.8 سم، مع هوامشَ بديعة مرقطة بالذهب تحيطُ بمساحة ذات أبعاد 26.9 في 17.7 سم، وازدانت المخطوطة بتزويق باذخ و258 رسماً توضيحياً؛ وعلى الرغم من افتقارها لتاريخ التنفيذ واسم الناسخ وغير ذلك من المعلومات، إلّا أنها تضمّ وردة إهداء (الورقة 16 الظهر) تُفيد أنّها أُعدّت لمكتبة سلطان شاه طهماسب، بينما أُرّخت إحدى الصور على النحو الآتي: "الدشير وفتاة الرق كولنار" (الورقة 51 الورقة اليمنى) وتاريخ 8-1527 / 934. وقتئذ كان عمر طهماسب أربعة عشر عاماً وربما كان القصد من وراء وصف العاشقين الدشير وكلنار الصغار احتفاءً ببلوغه عمر الزهور. إنّ مشروعاً بهذا الحجم تطلّبَ سنين لكي يكتمل ربما عقداً كاملاً، لذا تُنسبُ المخطوطة إلى المدة بين 35-1525. ولم يعرفْ عن مشروع فخم مشابه طيلة القرن الخامس عشر سوى هذا المشروع؛ باختصار فإنّ حجم المشروع وأهميتَه يُضاهيان مشروع "الشهنامه" المغولي (راجع الفصل الثالث) التي أعدت لتضمّ مئتي رسم في مجلدين. وفي سنة 8-1567 قدمَ طهماسب المخطوطةَ هديةً للسلطان العثماني سليم الأول (الصورة 308) وبقيت ضمن ممتلكات العثمانيين النفيسة حتى العام 1801 في الأقل عندما كتبَ محمد عارف، أمين البنادق في خزينة القصر، ملخصات قصص على صفحات المخطوطة تحكي عن كيفية حماية الرسومات. وبحلول سنة 1903 كانت ضمن ممتلكات البارون إدموند دي روث جايلد، قبل أن تبيعها عائلته لهاوٍ أمريكي سنة 1959، لكنها في النهاية تعرّضت للتمزق بعد أن كانت في الحفظ والصون لمئات السنين، وتمّ بيعُ أوراقٍ منها في مزاد علني حالها حال أرغفة البيتزا، وبذا أنتهكت حرمةُ واحدة من روائع الفن الإسلامي بل مزّقت شر ممزق.

إن أكثر الرسومات براعة على الإطلاق، ويعدّها الكثيرون أروع رسم توضيحي لمخطوطة فارسية قاطبةً، هي التي تمثّل "بلاط كيومارز" (الصورة 209). والكيومارز هو ملك إيران الأول الذي حكم من قمة الجبل، وفي عهده تعلّمَ الرجال الطبخ وكيفية ارتداء جلود الفهود. وفي حضرته تُصبحُ الحيواناتُ المفترسةُ قمةً في الوداعة والحلم وكأنها أحمال وديعة. لقد رسمَ الفنّان الملك ووضعهُ على هَرَم الصورة وهو ينظر بأسى إلى نجله سيامك الجالس أسفل منه على اليمين، لأنه سيُقتل في معركة يخوضها ضد ديف الأسود. ويقف أمام سيامك ابنهُ رهيف القامة الأمير هوشنك والمتوقع أن ينتقم لأبيه وينقذ العرش الإيراني؛ أمّا حاشيتُه التي بدت ملتفّة حوله في حلقة فيتميّز كلّ فرد فيها بإيماءته وملامح وجهه وسحنته ووضعه الخاص. أمّا المنظر الطبيعي الذي اتخذَ خلفيةً ففيه الكثير من عناصر صورة "رستم نائماً" (الصورة 208) كالخضرة الباذخة والمصفرّة والأشجار المزهرة ذات الظلال والسماء الذهبية والغيوم صينية الموتيف، أمّا الصخور ذوات الشكل الإسفنجي فتبدو أكثر كثافةً من حيث اللونَ وتشي بالكثير من الغرائب. ويمكن أن تكون هذه الصورة وثيقة الصلة بأحداث الحاضر، كصورة ألدَشير الصغير الذي يُقارنُ بطهماسب الصغير الذي رأى نفسه في هوشنك.

وقد عُدّت هذه الصورة في القرن السادس عشر من روائع زمانها؛ وكتبَ الرسام والمؤرّخ دوست محمد الذي ساهمَ بلوحة "حافتواد والدودة" (الورقة 521 الورقة اليسرى) في المخطوطة يقول في معرضِ وصفه لفناني مكتبة طهماسب ورسامي البورتريت التابعين لها:

شهدَ عصر نظام الدين سلطان محمد، وحيد عصره وزمانه من حيث براعة فنه، بفضلهِ المنقطع النظير في فن تصوير المخطوطات ومنها رائعتُه "الشهنامه" حيثُ يظهر مشهد من مجموعة من البشر في لباسهم المصنوع من جلد النمور المرقّطة، قومٌ أشدّاء يرتعدُ منهم حيوانات الغابة الشرسة من نمور وتماسيح ويجفلون من أنيابِ ريشته فيلوون أعناقَهم بانحناءة إجلال وإكبار مندهشين من لوحاته.

ومما لاشكَّ فيه أنّ دوست محمد كان يقصد هذه اللوحة بالذات.

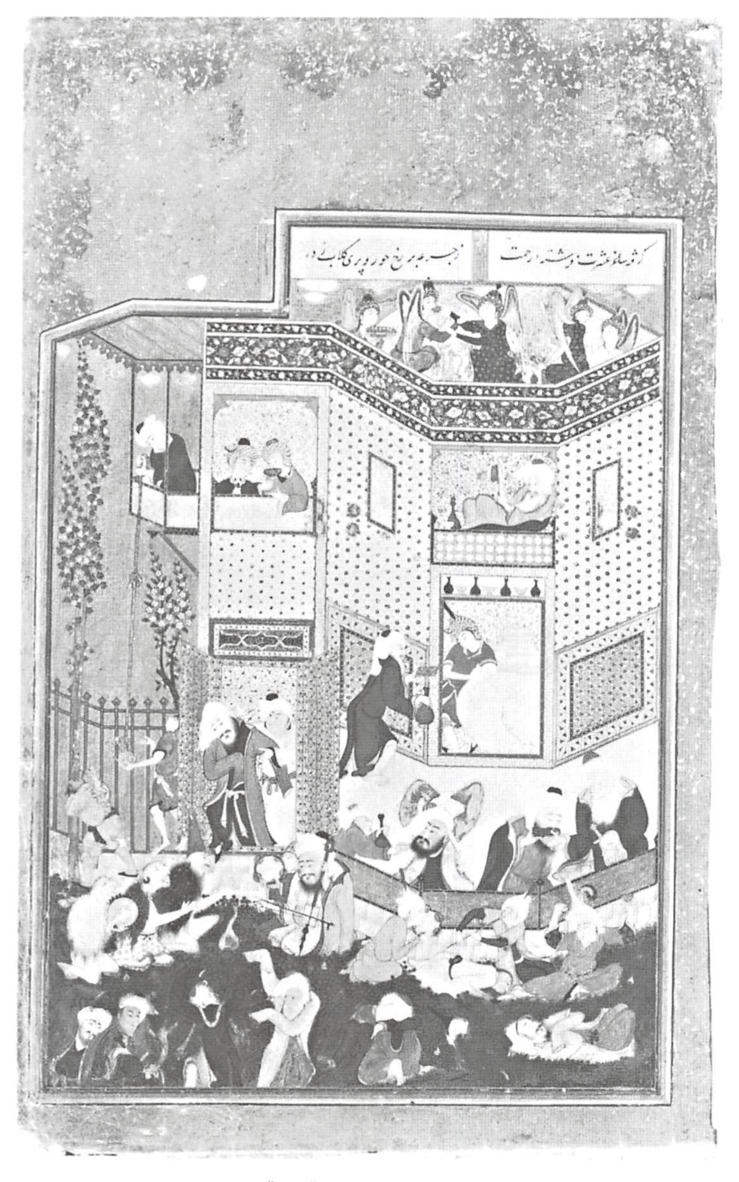
وتُظهر اللوحات الـ285 تنوعاً بديعاً من حيث التخيُّل والمهنية واللون والبنية على الرغم من تشابه الخطوط الفنية واللمسات الماسية. ومما لاشكَّ فيه أنّ الرسامين المسهمين كانوا متمرسين في تقاليد الفن التركماني والتيموري التقليدية، وإذا كانت لوحة "بلاط كايومارز" تمثّلُ قمةَ الأسلوب التركماني في تبريز، إلّا أنّ صورةً مثل "كابوس زهّاك" (الصورة 210) تمثّلُ أوجَ الفن البهزادي الهراتي. ويبدو أنّ زهّاك وبوسوسة من الشيطان قتلَ أباه واغتصبَ العرش، فظهرَ إبليسُ مهنئاً متنكراً بزيّ معين يقبّلُ قرينَهُ قبلتين على كتفيه فيخرجُ من القبلتين ثعبانان ويطلبان وجبة غداءٍ يومية من أدمغة بشرية، وبهذا الفعل الشيطاني وتأثيره تذوي إيران وتندحر. ثمّ في ليلةٍ ليلاء يحلمُ زهّاك بقرب دنو أجله على يد بطلٍ صنديد قادم وبيده صولجان برأس على شكل ثور. ثمّ تُصوّرُ اللوحةُ ساعةَ استيقاظ زهاك وقد أخذَت الكهولةُ منه مأخذَها ليجلس وراء نافذة على الجهة اليسرى العليا من اللوحة؛ وتُظهر الصورةُ لحظة حسم مثيرة لرجال البلاط وهم يستجيبون لصرخاته المدوية، بعضهم بعيدون عنه بحيثُ لم توقظْهم الصرخات بينما تتناقل نساء في الطابق الثاني من زاوية الحريم الخبر بينهن وهنّ يرفعن أصابعهن فوق الشفاه في إيماءة اندهاش؛ أمّا الحرس فينظرون خلسةً نحو الأسفل مستفهمين عما يحدث. ويظهرُ أيضاً شريطٌ رفيع بالأزرق الغامق دلالة على الليل مع الهلال بين جناحين من القصر. لقد وظّفَ الرسّام براعةً فائقةً للتفريق بين مختلف طبقات الحاشية من حيث تقاسيم الوجه والحركات والثياب وجهد في إظهار حزمةٍ من زخرفة الآجر والملامح العمارية المناسبة وتفاصيلها المطلوبة النابعة من تقاليد الفن البهزادي (الصورة 85) وهي الدليل الوحيد الباقي من قصور الحقبة الصفوية في تبريز.

وتُنسَبُ هذه اللوحةُ إلى مير مصوّر وهو واحد من اثنين ذكرهما دوستم محمد في معرض تدوينه لتاريخ نسخة "الشهنامه" الملكية. بيدَ أنّ اسمَ مير مصوّر يظهر في مكان واحد على ظهر قبعة يعتمرُها أحد الخدم الظاهرين في لوحة "مانوشهر ملكاً" (الورقة 60 الورقة اليسرى). كما أنّها المكان الأوحد المخصص لاسم منفذها، ولم يتضحْ فيما إذا كان الاسم توقيعاً أم تعريفاً بالشخص. كما أنّه من الصعب بمكان معرفة العلاقة بين عنصرٍ جامد في لوحة "مانوشهر ملكاً" والوصف المستوحى من "كابوس زهّاك" فضلاً عن ندرة أعمال رسام منفرد بعينه. بيدَ أنّ ما ذكره دوست محمد والقاضي أحمد في تأريخهما لايتعدى كونهُ محض أسماء لفنانين معاصرين وسابقين، ومن النادر إفراد الذكر لفنّان بعينه. وغالباً مايذكرُ أسماء الفنانين في الهامش حول الرسم، لكن هذه الطريقة لاتتعدى كونها نسبة العمل إليهم وليس توقيعاتهم، التي ربّما جرى أضافتها في وقت ما.

إن التواقيع الحقيقية نادرة، وغالباً ما تُترك في مكانٍ ما في اللوحة أو القطعة العمارية أو الكتاب أو مخفية في زاوية أو تحت قدَم الملك وغالباً ما تحمل عبارة "العمل من تنفيذ..." ففي أواخر القرن الرابع عشر وقّع جُنيد لوحةً تدعى بـ "هوماي وهمايون



210. "كابوس زهاك"، الورقة 28 اليسرى، من نسخة طهماسب من "الشهنامه"، تبريز، 35-1525، أبعادها 34.2 في 27.6 سم. ملكية خاصة من الولايات المتحدة.



211. سلطان محمد "صورة الثمالة"، الورقة 135 اليسرى، من "ديوان" حافظ، تبريز، سنة 1525 على الأرجح. أبعادها 21.5 في 15 سم. ملكية مشتركة لمتحف الفنون لجامعة هارفارد ومتحف المتروبوليتان للفنون في ويلج.

بعد يوم من زواجهما" (الصورة 38) وفي أواخر القرن الخامس عشر تركَ بهزاد توقيعَه على رسومات نسخة القاهرة من "البستان" (الصورة 85)، بينما وقّعَ سلطان محمد رسّام "بلاط كيومارز" رسمين من رسومات نسخة "ديوان" حافظ التي نُفّذت برعاية سام ميرزا شقيق طهماسب. ففي لوحة "صورة الثمالة" (الصورة 211) يظهرُ توقيع مفادُه "من عمل سلطان محمد" على لوحةٍ فوق المدخل. بينما يُفيد زوج الأبيات الشعرية لحافظ بما يلي:

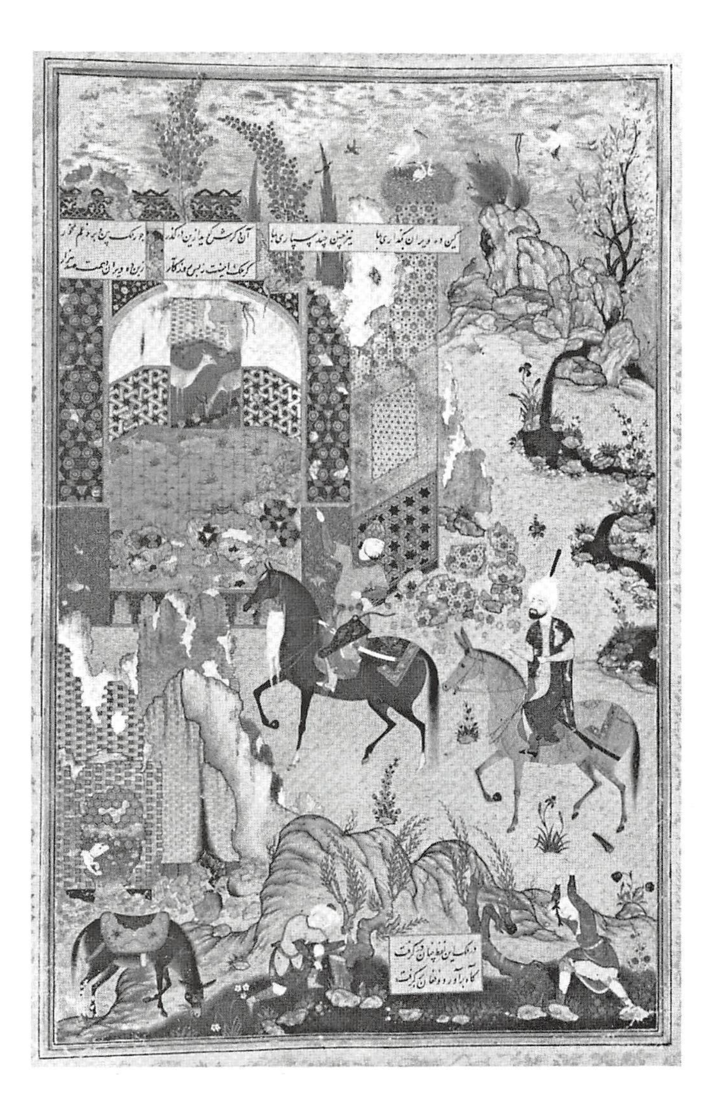
انتزعَ ملاكُ الرحمة كأسَ الثمالة وسفحهُ على الأرض، كماء الورد فوق وجنات الحواري والملائكة.

ولتمثيل هذا الشعر الصوفيّ رسمَ سلطان محمد دكّانَ الخمر حيثُ يبدو الكلّ ثملاً على طريقته فهاهو الشاعر يتدلى من النافذة العليا وعيناه محمرتان بينما ترتشفُ الملائكة الخمر؛ وهاهو زبون يترنّحُ خارجاً من الباب وشابٌ عطش يتلقفُ جرةَ خمر خلال نافذته، وفي الحديقة الأمامية يبدو رجالُ البلاط (المتميّزون بعماماتهم ذات الذيل الطويل) والدراويش (بثوب الصوفية ذات الأكمام الطويلة) غارقين في الموسيقى ومأخوذين حتى الأذقان بصرخات وجلبات الرقصة الصوفية المولوية. وكما هو الحال في لوحة "كابوس زهّاك" يُضفي العمرانُ نفساً طيباً من التنظيم على الصورة بينما يؤدي المنظر الطبيعيّ دوراً ثانوياً، ويتسمُ الأشخاص بإيماءاتهم الخاصة وملامح وجوههم لذا جرى تقسيمهم إلى مجموعات، لكنهم يشتركون بنظرتهم إلى مشهدٍ واحد. بيدَ أنّ هذهِ اللوحة والأخرى التي تحملُ توقيعاً يختلفان من حيث الأسلوب عن لوحة "بلاط كيومارز" كما أنّهُ تمّ تعرّف منفّذ "الشهنامه" وهو سلطان محمد لكن الثلاثة لهم روعة التخيّل نفسها، بيدَ أنّهم مجتمعون لايكفون لإيجادِ أرضيةٍ كافية لإمكانية تصوّر سيرة حياة شخص ولاسيما عند الجهل بدورهِ في إنتاج مخطوطة مصوّرة.

وتُساعدُ نظرةٌ فاحصة في متابعة الخطوات العامة الخاصة بتنفيذ الرسم التوضيحي في المخطوطة. ففي البدء يُعطى الرسام قطعة ورق نُسخ عليها النص وتُركت مساحاتٌ محددة للرسم عليها. وفي كثير من الأحيان لايكتملُ الرسم بل يُضافُ في وقتٍ لاحق كما في مخطوطة "خمسة" التي بدأها الأمير التيموريّ باهور (راجع الفصل الخامس). وبعدَ تهيئة الورق المنسوخ يتمّ الإعداد للرسم بتوفير الفرشاة والحبر الأسود الخفيف، ليبدأ الفنانُ بتخطيط الرسم؛ أحياناً باستخدام نماذج سابقة أو بذرِّ مسحوقٍ



212. لوحة "بهرام كور والراعي الذي شنقَ كلبَه لتهاونه في حراسة الخرفان فأكلهم الذئب"، ربما معدة لمخطوطة "خمسة" المنفذة لطهماسب، تبريز عام 1540 على الأرجح. أبعادها 45.0 في 29 سم مع حافاتها. متحف الفنون الجميلة في بوسطن.



213. "نوشيروان في القصر المدمّر" من "خمسة" المنفذة لطهماسب، تبريز عام 43-1539. أبعادها 30.4 في 19.4 سم. المتحف البريطاني في لندن، المخطوطات رقم 2265، الورقة 15 اليسرى.

خاص يساعد في تجفيف الحبر ومن ثمّ الولوج في تخطيط اللوحة وتحديد تفصيلاتها وعناصرها الدقيقة، وبضربات خفيفة بلون غامق يعدّ الرسم، وعند حصول خطأ تُستخدم صبغة بيضاء غير شفافة لتصحيحه أو محوه تماماً. فمثلاً تتجلى هذه المرحلة في لوحة "بهرام كور والراعي الذي شنقَ كلبَه لتهاونه في حراسة الخرفان فأكلها الذئب" (الصورة212). أمّا المرحلة التالية فهي التلوين حيثُ يُبدأُ بالفضي والذهبي ومن ثمّ تلوين خلفية المنظر الطبيعيّ وأجساد الحيوانات ثم الملابس. وأخيراً تأتي مرحلة اللمسات الأخيرة التي تتضمن التلوين بالخضرة وتلوين السحاب والعناصر العمارية والزخرفية والتجهيزات الظاهرة في الصورة ثم تلوين الوجوه. إنّ لوحة "رستم نائماً" (الصورة 208) تشي بهذه المرحلة، بيدَ أنّ آخر مرحلة، وهي تسطير الفضاءات بين الأعمدة والنص والصورة، لم تكتملْ.

ولا يُعرفُ فيما إذا كانت خطوات الرسم مقسّمة بين أكثر من منفّذ أم أنّها أوكلت لفنّان واحد جملةً وتفصيلاً ويختلفُ التنفيذ اعتماداً على مستوى مقام الراعي أو العرّاب وحجم الورشة المنفّذة له. فالشاه طهماسب كان لهُ رسّامون متعدّدون وربما كانوا متخصصين ومحترفين، بينما قد يُعيّنُ شخصٌ واحد لتنفيذ الخط والرسوم والتجليد أيضاً. وحتى منتصف القرن السادس عشر كانت فنون الكتاب معترفاً بها وليس الرسم، لذا جرى التعاملُ بهذا المفهوم الشموليّ بإدراج الخط والتزويق والرسم والتلوين والتذهيب والتجليد ضمن فن واحد وهو "فن الكتاب" كما حصلَ في بلاط تبريز. ولم يحصلْ أن تَجنّت مرحلةٌ من هذه المراحل على أخرى أو ابتلعتها، وبقيت كلّ خطوة مستقلة الإبداع . وفيما يلي بعضٌ من روائع الفن الفارسي. إنّ رائعة نظامي "خمسة" المنفّذة لطهماسب بين الأعوام 1543-1539 تمثّلُ ذروةَ فن الكتاب في عهد الصفويين الأوائل؛ إذ نسخها الخطاط الشهير شاه محمود النيشابوري، الذي زخرفَ الهوامش بزخرفة بديعة بالفضة وبزخات من الذّهب كما زادَ عليها الحيوانات والطيور على أرضية طبيعية مزدانة بالزهور والأشجار. كما تُركت مساحاتٌ في النص فارغة لملئها بالرسوم الإيضاحية، وتضمّ المخطوطةُ الآن أربعة عشر رسماً معاصراً بدت أكبر حجماً من مربع النص بل امتدت إلى داخل الهوامش من جوانب ثلاثة، ومن بينها أحد عشر رسماً نُسب إلى فنانين كبار وهم آغا ميراك ومظفر علي وسلطان محمد. أمّا لوحة "نوشيروان في القصر المدمّر" (الصورة 213) ففيها تُرك النص الذي كتبهُ سنة 946 (40-1539 م) مير مصوّر فوق الإيوان قائلاً: "أقمْ قلبَ الصحراء عند

محرومي النعيم، فليس من بناء أفضل منه في هذا العالم المدمّر."

وبينما كان العاهل الساسانيّ بصحبة وزيره في جولةٍ فوق الخيول خارج القصر، وهو المعروف بحبه للرياضة أكثر من السياسة، صادف مروره خلال قصر مشيد وفيه بومان ينعبان. فتساءل الملك عن فحوى هذا النعيب فأجابه الوزير أنّ أحدهما يطالبكَ بالقرية المخرّبة علاوةً على قرية أو اثنتين مهراً لابنته العروس. اتفقَ البوم الثاني مع ما قاله الوزير محذّراً من استمرار الملك في إهمال شعبه وتركه في تعاسة وتخلّف لأنّه في النهاية سيُجبر على التخلّي عن آلاف القرى المهملة. ولتصوير هذه الحكاية الأخلاقية ابتكر الفنانُ صورة مخيفة في عراء بائس يبدو فيها البومان جاثمين على الجهة العليا اليسرى فوق القصر، بينما يُصوِّر خرائبَ القصر بالأسوار المتهرئة والبلاطات المتهدمة، كما يَعجُّ المكانُ بالثعابين والسحالي والكلاب. وفي الأسفل يبدو رجلان يقومان بتقطيع أشجار الصفصاف في إشارةٍ إلى تردّي أوضاع الناس وتعاستهم. كما يبدو الجدول الفضيّ الذي غدا مستنقعاً بمياهه الآسنة يصبّ بين الصخور والأزهار الجميلة الموجودة إلى اليمين بينما تَشربُ غزالتان من جدولٍ آخر خلف القصر وتعشعشُ اللقالقُ وطائر السمّان بالقرب منه.

بيدَ أنّ المخطوطةَ بقيت ناقصةً طوال حياة طهماسب، وتُركت نُجيمة الإهداء (الورقة 1 اليسرى) بيضاء بينما مُلئت الفراغات المتاحة بالرسم بين العامين 6–1675 بريشة محمد زمان (الصورة 226). وقد يعود عدم اكتمال المخطوطة إلى طهماسب نفسه؛ فقبيل العام 1545 نبَذ فنون الكتاب وركّزَ على الاستمتاع بممارسة فن الخط والرسم كما تُفيد المصادر التاريخية المتأخرة، كما أنّهُ انهمكَ في شؤون الدولة الحرجة وقتها فضلاً عن وفاة فنانيه المقربين فتراجعَ شغفُه بالفنون تدريجياً. وحقاً، لم تسلمْ أي من المخطوطات الملكية المصوّرة من النصف الثاني من عهد طهماسب على الرغم من استمرار الرعاية وعلى نطاقٍ واسع في أماكن أخرى.

لقد شملَ الاهتمام الفائق بفن الكتاب خلال النصف الأول من القرن السادس عشر الفنون الأخرى ولاسيما المنسوجات والزرابي. ولصناعة الطّنافس (بساط ذي خمل– pile carpets) في الشرق الأوسط وآسيا المركزية تاريخٌ طويل، بيدَ أنّ القطع الإيرانية المكتملة التي وصلتنا كانت من القرن السادس عشر، بينما عُرفت نماذج أقدم من رسومات المخطوطات المصوّرة للقرنين الرابع عشر والخامس عشر. وعلى الرغم من وجود رسم من رسومات "الشهنامه" العظيمة التي نُفّذت برعاية مغولية سنة 1335 على الأرجح، وتتضمن زرابي بصور حيوانية، تُشيرُ أقدم النماذج إلى معرفة خاصية الزرابي ذات النقوش المنتظمة مع حافات تُشبه الخطّ الكوفي (الصورة 35). وشهد النصف الثاني من القرن الخامس عشر، كما تُشير رسوم المخطوطات أيضاً تحوّلَ الأشكال الهندسية تدريجياً إلى تصاميم من الأرابيسك تضمّ وزرات وميداليونات محفوفة بالأزهار ولفائف من أوراق الأشجار (الصورة 85)، وهذه التصاميمُ قريبة الشبه بمثيلاتها المستخدمة في فن تزويق الكتاب وتجليده وتدلّ على انتقالها من الكتب إلى الزرابي. إنّ هذه الثورة في التصميم تعني أنّ النسّاجين بدؤوا بتنفيذ التصاميم ليس بمحض ذاكرتهم وإنّما من الرسومات المتاحة. لقد أسّس طهماسب المعامل الحكومية (أو كرخانة) لصناعة الزربية والمنسوجات في تبريز وكاشان وأصفهان وكيرمان. وتدريجياً غدت التصاميم أكثر تعقيداً، وضمّت أزهاراً وأشجاراً وحيوانات فضلاً عن الشخوص والخطوط. وباستخدام العقد غير المتناظرة والحرير في السدأة (warp) واللّحمة (weft) والخمل (the pile) يكون الناتج أنماطاً زخرفية معقدة للغاية ذات تفاصيل مذهلة.

ولم يصلْنا من هذه الحقبة سوى ثلاث زرابي، أشهرها واحدة من زوجين تُكنى بـ"زرابي الأردبيل" إحداها موجودة في لندن (الصورة 214) والأخرى في لوس أنجلوس. ويذكرُ تجار زربية القرن التاسع عشر أنّ أصلَ هاتين الزربيّتين من مزار الشيخ صافي أردبيل، بيدَ أنّ هذا الكلام مشكوك فيه وعار عن الصحة. وقد حيكت الزربيتان من الصوف والحرير المستخدم في السدأة واللحمة حيث تَتبع كلّ ثلاثة غرزات سدأة حرير صفاً من العقد. بيدَ أنّ الزربيتين تختلفان عن بعضهما من حيث عدد العقد ونوعية النسيج وطول خمل الطُّنفسة (pile length)؛ فلزربية لندن ست وأربعون عقدةً تقريباً لكلّ سنتمتر مربع، بينما لمثيلتها في لوس أنجلوس اثنتان وستون عقدة. ولزربية لندن خمس وعشرون مليون عقدة تقريباً، بينما لزربية لوس أنجلوس أربع وثلاثون مليوناً في حالتِها السليمة. أمّا تصميم الزربيتين فنفسه، إذ تضمّ الزخرفة المركزية حلياً على شكل شمس ذات شعاع متفرّغ محاطة بحليات معلّقة فضلاً عن قنديلي مسجد يتدليان منها على المحور الطولي للزربية. بينما تكرّرُ كل زاوية ربعَ الزخرفة المركزية. ولوّنت الزربية بعشرة ألوان– الأسود والأخضر ودرجاتٍ ثلاث من الأزرق وأخرى مثلها من الأحمر والأبيض والأصفر– تطفو فوق أرضيةٍ من الأزرق الغامق ويتناثرُ فوقها الأرابيسك. وتضمّ وزرتان جانبيتان بيتين شعريين للشاعر الصوفي حافظ مفادهما:

ليس لي من ملاذٍ سوى بابك،

وما لناصيتي من مهجع سوى دربك.

وقد ذيّلا بتوقيع مفاده "عمل خادم البلاط، مقصود من كاشان سنة 946 (–1539 40)." وأغلبُ الظن أن كاشان هي مسقط رأس مقصود أو أصل عائلته أو موطنه، بينما يدلّ التوقيع على مكانته في الحاشية الملكية كما يدلّ حجمُ الزربيتين وتصميمُهما وصناعتهما على الرعاية الملكية لهما وعلى تنفيذهما ضمن الورَش الملكية أيضاً. غير أنّ فكرة أن يكونَ المنفذ مقصوداً وحدَه غير واردة، فأغلبُ الظن أنّه مصمّمُها الذي رسمَها على ورق مقوى سُلّمَ إلى ورشتين مَلكيتين تُجهزان بالمواد نفسها. وهذا ما يُفسّرُ اختلافهما عن بعض على الرغم من تشابههما من حيث التصميم والمواد والحجم أيضاً.

أمّا الزربية الثالثة الموقّعة والمؤرّخة فهي زربية ذات ميداليونة تضمّ عدداً من طيور الكراكي وحلياً على شكل سحاب ويحيطُ بالميداليونة مشاهدُ صيد جميلة يظهرُ فيها شخوصٌ يصطادون أسوداً وغزلاناً وغيرها معتمرين العمامة الصفوية المميزة، والزربيةُ أصغر حجماً من سابقتيها إذ تبلغُ أبعادها 5.70 في 3.65 متراً وتنفرد بأسلوبِ حياكتها على الرغم من تطابقها مع سابقتيها من حيث التصميم. والميداليونة حمراء بينما جُعلت الأرضية بالأزرق الغامق، ونُفّذت الزخرفة بطيف واسع من الألوان الزاهية. ويظهرُ اسم غياث الدين جامي والتاريخ 949 (3–1542 م). كما تعرضُ هذه الزربية مشاهدَ الصيد نفسَها في مجموعة أخرى من ثلاث زرلبي منسوبة إلى القرن السادس عشر، إحداها في بوسطن (الصورة 215) بأبعاد 4.8 في 2.55 متراً ولها 125 عقدة في كل سنتمتر مربّع. وتبدو فيها الميداليونة والوزرات نمطية، ففي الميداليونة المركزية تبدو التنانين وطيور العنقاء مطرّزة بخيوط فضية وفضّية مذهّبة مرتبة على أرضيةٍ بلون سمك السالمون. وداخل كل لوحة رُبعية يوجدُ ستة خيول وفرسان يعتمرون القبعة الصفوية المميزة؛ وعلى الحافات يظهرُ رجالٌ بملابس أنيقة جالسين بالقرب من بركة في حديقة ذات أشجار مزهرة. ويشي أسلوب الرسم بتشبه دقيق بأسلوب رسم

المخطوطات المعاصر ولا ريبَ أنّ التصميم الورقيّ للزربية مأخوذ من ورشة تصميم المخطوطات المَلَكي.

عندما نقَلَ طهماسب العاصمةَ إلى قزوين سنة 1555، شيّدَ له قصراً جديداً هناك وبمشاركة مجموعة من الرسامين من ورشته الخاصة قاموا بتنفيذ ديكور القصر برسم مشاهد شهيرة من الأدب ولاسيما من أعمال نظامي. واشتغل فنانون آخرون لعرابين آخرين ومنهم ابن أخت طهماسب، إبراهيم ميرزا (1577-1543) الذي كان خطّاطاً معروفاً وفنّاناً أيضاً. ومن بين أهم ما رعاه نسخة من "هافت أورانك" (أي "العروش السبعة") للشاعر الصوفيّ عبدالرحمن جامي (92-1414). وبعد التمحيص في المخطوطة تبيّنت الخطوات المتّبعة في تنفيذ مخطوطة رائعة في القرن السادس عشر. فقد تمّ نسخ المخطوطة على 304 قطعة ورق بيضاء عاجية أحادية الثني تمّ ضغطُها بشبكة رباعية الأعمدة من واحد وعشرين سطراً (تُشبه المسطرة). وتشيرُ معلومات النشر إلى أنّ النسخَ تمّ في ثلاث مدن وهي مشهد وقزوين وهراة وأنّ خمسةَ ناسخين اشتركوا في نسخها وهم شاه محمد النيشابوري (وهو ناسخ مخطوطة طهماسب "خمسة") ومالك الديلميّ ومحبّ علي وعيشي بن إشراتي ورستم علي وذلك بين الأعوام 1556 و1565، بيد أنّ النظام البريدي في تبادل أو نقل أو إرسال أجزاء العمل لم يكنْ إلّا استثنائياً. ففي حالتي (الورقة 10 الورقة اليسرى والورقة 207 الورقة اليمنى) يتّبعُ الناسخان الطريقة التقليدية بترك أعمدة مستطيلة فارغة ضمن النص لغرض ملئها بالرسم الإيضاحي، بيدَ أنّ بقيةَ الرسوم نُفّذت بطريقة مختلفة؛ إذ قام الناسخ بمسح بضعة أبيات شعرية تاركاً جانباً كاملاً من الورقة فارغاً، كما أعدّت رسومات على أوراق كاملة منفصلة كريمية اللون. بعدَ ذلك تمّ جمعُ أجزاء المخطوطة حيث أُدخلت أوراق الخط في حافات ثنائية الطيّ ليتمّ بعدها لصق النص في المكان المناسب في الأوراق الفارغة من ظهر الرسم. ثم تُضافُ آلاف العناوين والفواصل بين الأعمدة والقطع الركنية المثلثة ومعلومات النسخ وتزيّنُ الهوامش بالتصاميم الزخرفية الزهرية والملوّنة بالذهب. وتُنسخُ الأبيات الشعريةُ فوق الرسوم التوضيحية. وتُلصَقُ الأوراق ببعضِها لتصبح ثنائية (صفحة يمنى وأخرى يسرى) ثمّ تُخاط بشكلِ كراريس أو ملازم وبالنهاية تأتي مرحلة تجليد المخطوطة؛ لقد كان العملُ متقناً بحيث لَزم الأمر أحياناً إجراء بعض الحذف.

ومن التدقيق في لوحة "المجنون يسترق السمع من خيمة ليلى" (الصورة 216) يبدو التوزيع المنطقي للفضاء فيها قد أحدث إرباكاً في التفاصيل؛ فالمشاهد المنفردة مثل العجوز الشمطاء تتحدث مع ليلى أسفل الخيمة في الجهة اليسرى العليا، أو الحطّاب والعريس الموجودين أسفلَ كتلة النص في الجهة اليمنى العليا، تبدوان معقولة تماماً، ولكن من الصعب تصوّر المجنون متعرّياً ومسترقاً السمع، وهو موضوع الصورة بينما يتكلّمُ مع الجمّال إلى الحافة اليسرى من الرسم، أو دمج هذهِ الموضوعات مع بعضها في الصورة نفسها، فالناس أضحوا غريبي الأطوار والصور تبدو شبقية أحياناً. فأسفل الخيمة على الجهة السفلى اليمنى، على سبيل المثال، نرى شخصاً بعمامة يُداعب ذراع شاب جالس في مدخل الخيمة بينما يتركُ ساقَهُ ليداعبها شابٌ آخر. باختصار، يطغى الأسلوب الذي تَطوّر في عهد طهماسب على الصور الثماني وعشرين في مخطوطة "هافت أورانك"، بيدَ أنّهم أكثر حيويةً وتهذيباً. ومما لاشكَّ فيه أنّ أيادي عدة عملت على هذهِ المخطوطة كما أنّ نسبتَها إلى أفرادٍ معينين تحتاجُ إلى أثبات معقول.

لقد أضفى تكرارُ اسم الراعي، إبراهيم ميرزا، عنصرَ الوحدة على المخطوطة، فهاهو



214. "زرابي الأردبيل"، تبريز؟ 40-1539 مصنوعة من الصوف المسوج بسدأة ولحمة من الحرير. أبعادها 10.51 في 5.35 سم. متحف فكتوريا وألبرت في لندن.



215. زربية بمنظر صيد، تبريز؟ من الربع الثاني من القرن السادس عشر. حرير، بأبعاد 4.8 في 2.55 سم. متحف الفنون الجميلة في بوسطن.

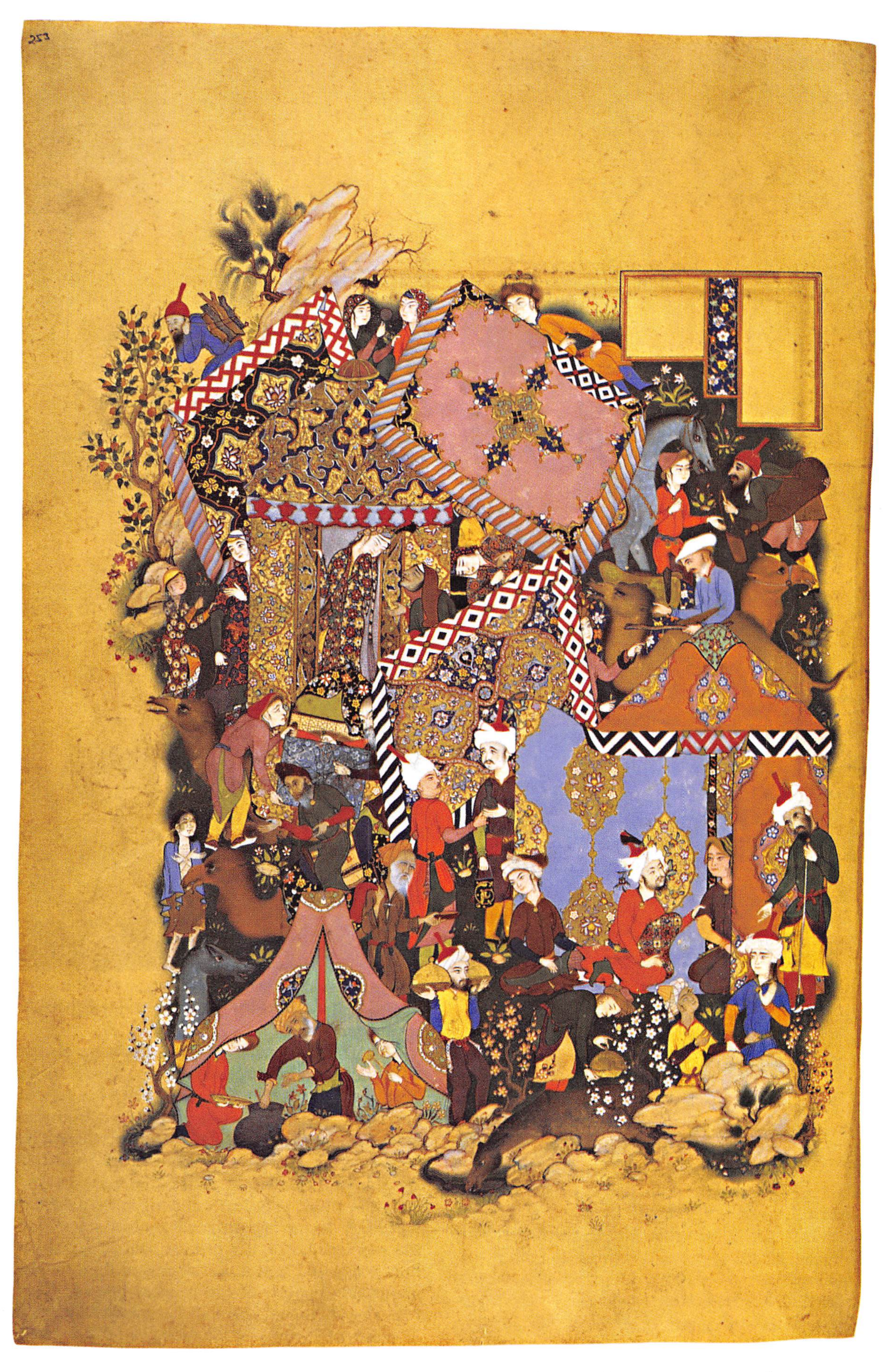
اسمه يظهر خمس مرات في معلومات النسخ، حيثُ يُظلّلُ أحياناً بالذهب والحبر الملوّن وثلاث مرات أخرى على الزخرف العماري للرسومات؛ فالاسم يظهر في اثنين منها تحت اسم خاله، طهماسب، ما يعكسُ بجلاء سياسات الوقت. كما تُلقي الأحداث المعاصرة بظلالها على الرسم بأكمله؛ فلوحة "زواج يوسف وزليخة" (الورقة 132الصفحة اليمنى) قد تُلمّحُ إلى زواج ميرزا ببنت طهماسب جواهر سلطان خانم سنة 1556 / 963 ولاسيما وأنّ ألقابَ ميرزا نفسه خُطّت على البناية الموجودة فوق رأس يوسف المُحاط بهالة من اللّهيب.

من نواحٍ عدّة يمكن أن تكون مخطوطة "هافت أورانك" مفترق طرق بين تقاليد مبكرة وأخرى متأخرة للرسم الإيضاحي في الكتاب الفارسي. ومابرحَ الفن السائد هو فن الكتاب المصوّر الذي اعتبر تتويجاً لفنونٍ أخرى وهي الخط والتصوير والتزويق والتجليد والتذهيب، بيدَ أنّ التصوير أضحى لاعباً منفصلاً بذاته. كما أنّ الرسومات كانت تُنفّذ خارج الكتاب ليتمّ في النهاية لصقها، وهي خطوة قصيرة لإنتاج عملٍ فني مستقل ومتميّز؛ وقد كثرت مثل هذهِ الأعمال في النصف الثاني من القرن السادس عشر؛ بل ساعدت على التأقلم السريع مع تبدّل الراعي ودور الفنان ولاسيما أنّ المصادر الضرورية لعمل صفحة واحدة كانت أقلّ بكثير من متطلبات عمل مخطوطة فخمة. وحقاً لم تكن هناك حاجة لوجود راعٍ للرسوم بل نُفّذت للسوق المفتوح وللهواة أيضاً. ومما يُذكر شيوع التواقيع المتروكة على العمل الفنيّ أو الرسومات مع تنامي الاهتمام بالفنون الفردية. لذا لم تعد التواقيعُ مخفيةً في العناصر العمرانية البائنة في الصورة كما في أعمال جُنيد (الصورة 38) أو بهزاد (الصورة 85)، بل خُطّت بوضوح لافت جنباً إلى جنب مع الموضوع.

تكمنُ الأهميةُ المتنامية لأسلوب فنانٍ بعينه في العمل على نسبهِ إلى مخطوطات ورسوم أقدم فضلاً عن الاهتمام المتنامي في جمع النماذج الموقّعة أو الأعمال المنسوبة وتضمينها في كراس خاص. وبذا ظهرَ نوعان من الكراريس في القرن الخامس عشر وهما كراس الخط وسجل القصاصات وفيه تُجمعُ قطع الرسم والخط وقطعِ التثقيب والتصاميم وتُلصق معاً لصقاً عشوائياً. في منتصف القرن السادس عشر طُوّرَ نوعٌ جديد من هذه الكراريس حيثُ تلصق الرسوم أمام الخط بعناية فائقة، وقد لقي هذا الكراس رواجاً في بلاط المغول في الهند (الصور 371 و 374). ومن بين أشهرها كراس أعدّهُ مير سيد أحمد سنة 5-1564 لغايب بيك أوستاجلو، وكان أحد قواد طهماسب، وفي مقدمته كتبَ قائلاً:

لقد كان من الضروري استعراض وفحص المخطوطات ونماذج الخط الآنفة الذكر ولاسيما وأنّ هذهِ هي المرة الأولى التي تنظّمُ وترتّبُ فيها، إذ كان من الصعب بل من المحال أن يجدَ المرء كلّ ما يصبو إليه، لذا رأينا عمل هذا الكراس ضرورياً لتذليل أي التباس أو إرباك.

لقد غدت المقدمات التي كتبَها خبراء مرموقون مثل مير سيد أحمد ودوست محمد ومالك ديلمي فضلاً عن ذكرها في مؤرخات القاضي أحمد ومير منشيء مصادرَ رئيسة لتاريخ فن الكتاب الفارسي لهذهِ الحقبة. كما أنها شاهد مهم على الوعي بأهمية تاريخ الفن فيها. فالكراريس لم تحتوِ على رسوم المخطوطات وحسب بل وضمّت رسوماً تخطيطية أخرى نُفّذت في ورشات التصميم الملكية لتنفيذها في فنون أخرى. وحقاً تَطغى المشاهد الحكائية في القرن السادس عشر على المنسوجات والزربية والطّنافسِ وحرير اللمباس والمخمل. فقطعة القماش (الصورة 217) لها تصميم ميداليونة



216. "المجنون يسترق السمع من خيمة ليلى"، الورقة 253 اليمنى، من جامي، "حافت أورانك" إيران، 1556-65. الأبعاد 34.2 في 23.2 سم. متحف فري كاليري بواشنطن، دي سي.



217. ميداليونة خيمة، إيران القرن السادس عشر. مصنوعة من حرير المخمل. القطعة مجوفة من الوسط. قطرها 97 سم، متحف الفنون الجميلة في بوسطن.

مخاطة على شكل خيمة يشي بتطابقه مع فن تزويق الكتاب المعاصر؛ فهذهِ القطعة المستديرة من المخمل الحريري المجوّف على قماش سَتان ومغطاة بأشرطة ضيّقة من رقائق معدنية تُظهرُ في الصورة المتشكّلة عليها صيادين يقاتلون نموراً وأسوداً ويطلقون سهاماً باتجاه غزالان جارية. ويبدو أحد الصيادين مختبئاً خلف صخرةٍ على الجهة اليسرى من المنظر، حاملاً بندقية قديمة ابتكرَها الغرب خلال عهد طهماسب. ويُعتقد أنّ هذه القطعة استخدمت ديكوراً لبطانة مركز خيمة؛ وعلى ما يبدو إنّ الغزلَ الذي طوله أَربعة وستون سنتمتراً لم يكن كافياً للإحاطة بالمكان المطلوب لذا أكملت جهة القطعة اليمنى من توصيل قصاصات أخرى بها. وقد ازدانت قطع أخرى من القماش نفسه بميداليونات ذات فصوص مُستدقة على شكل رقبة الوزة موزّعة حول ميداليونة مركزية. وباختصار يمكنُ القول: إنّ هذا التصميم الراقي يتوافقُ مع طريقة الحياكة المتقدّمة ومع أصالة التصميم العام إذ قلّما نجد تكراراً يُذكر وذلك بموضعة الشخوص في صفوف على نحوٍ متناوب يميناً ويساراً مما يتيحُ تنوعاً زاهياً في الألوان المكررة.

الفنون في عهد الصفويّين المتأخّر (1576-1732) والزنديين (1750-94)

بعدَ وفاة طهماسب سنة 1576 تدهورت الأوضاع السياسية في إيران وسادت الفوضى مرافق الحياة كلّها ولاسيما بعد اعتلاء حكام ضعفاء العرش، ولم يسجل مجالُ الفن إلّا القليل في الجزء الأخير من القرن السادس عشر. فقد هاجرَ عديدُ الرسامين إلى بُخارى ودلهي حيث وُظّفوا للعمل لدى البلاط (راجع الفصول 14 و 18) وعلى الرغم من أمر إسماعيل الثاني لعمل نسخة ضخمة من "الشهنامه"، تُركَ العملُ على رسومها ناقصاً؛ بينما استعادت الفنونُ عافيتَها في عهد عباس الأول (1629-1588) ونقله العاصمة إلى أصفهان سنة 1591 ويعدّ هذا الإجراء طفرةً كبرى في رعاية العمران (راجع الفصل 13) والفنون الأخرى التي تحظى بالرعاية نفسها.

لقد شهدت صناعةُ الزربية تحوّلاً جذرياً في عهد عباس الأول إذ غدت سلعةً تجارية للاستهلاك المحلي والتصدير إلى الخارج. وقد قام بإعادة توطين مواطني جُلفا الأرمن على نهر آراكس في أذربيجان في جُلفا الجديدة وهي ضاحية تقع إلى الجنوب من أصفهان وكان لاحتكارهم تجارة الحرير مصدرَ ثرائهم الرئيس وأكبر عائد مهم للدولة الصفوية. وفي القرن السادس عشر حلّت تصاميمُ الشخوص الرائجة في زرابي البلاط وفي أقمشته محلّ المجاميع الزهرية المعروفة. ومنها نوع يطلق عليه اسم "الزرابي البولونية" ومنها ثلاثمئة زربية معروفة، كان الكثير منها هدايا لأوروبيين في إيران أو رعاها نبلاء من أوروبا. وعلى الرغم من أنّ بعضَها غارق في أنماط زهرية قاتمة، إلّا أنّ البعضَ الآخر حيكت بألوانٍ زاهية بالأخضر الفاتح والأزرق والأصفر والحرير الوردي على حرير أو سدأة قطنية مطعّمة بالتطريز بالفضة والذهب؛ وسمّيت بالبولونية عند عرضها في معرض باريس سنة 1878 نسبةً إلى إحداها من كراكو (Karkow) تحمل شعار النبالة لعائلة سيزارتوريسكي البولونية. كما عُرضت زربية مسطحة في ميونيخ لها التصميم نفسه وتحمل درع سيغيسموند الثالث، ملك بولندا. وقد عُثرَ على وثيقةٍ مدوّنة في أيلول / سبتمبر 1602 تذكرُ أنّ سيغيسموند ابتعثَ أرمنياً وهو سفر موراتوفيج لاقتناء زربية حريرية من كاشان، فاشترى ستة أزواج ودفع المزيد من الكرونات مقابل وضع درع الملك عليها.

وتتشابهُ تصاميمُ الزرابي البولونية فيما بينها ولاسيما من حيث أنماط زخرفة الحافات والحقل المستطيل مع تنوّع مساحته الداخلية، الذي يَضمّ واحدة أو أكثر من الميداليونات وأرباعها في المناطق الركنية. أمّا الأرضية فعادةً ما تكون من الأرابيسك الزهري ووريقات لولبية التصميم في تكرارٍ بهيّ ما جعل الاسم المعروف به غير مناسب. ومن النماذج الجديرة بالوقفة هي زربية من اثنتين مملوكتين سابقاً لعائلة دوريا (الصورة 218) إذ الألوان الزاهية من الأحمر-البرتقالي والوردي والأبيض والأصفر والأخضر الفاتح والأخضر والأزرق والأزرق الفاتح والأزرق الغامق والأرجواني والبني الفاتح والغامق. إنّ زربيتَي دوريا البولونية استثنائيتان لزخرفتهما ذات النسق غير المتماثل، وجُعلت أرباعُ الميداليونات في إحدى النهايات بينما الميداليونة المركزية لم تكن في المركز تماماً. وأغلب الظن أنّهما حيكتا ليوصّلا من نهايتهما ببعض.

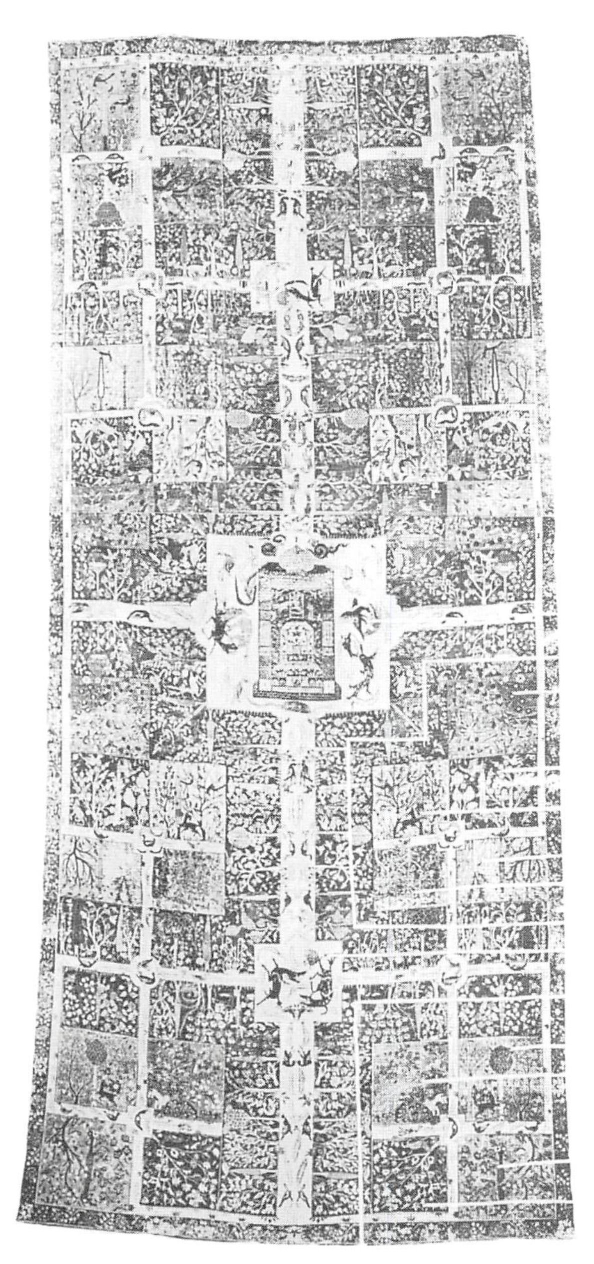
وهناك مجموعة من الزرابي تُنسبُ إلى عهد عباس وتعرف بـ "زرابي المزهريات" (الصورة 219). ويمتاز تصميمُها ذو الاتجاه الواحد بتعريشة تغطي ثلاثة مستويات، واحدة منها جُعلت من كرمة لولبية الشكل وعاجية اللون والأخرى من الأحمر الكثيف وسويقات زرق طالعة من المزهريات وتحملُ براعم كبيرة وأخرى صغيرة وزهيرات



218. زربية بولونية دوريا، إيران إبّان القرن السابع عشر. طُنفسة مطرّزة بالذهب والفضة على أسس من الحرير والقطن. أبعادها 4ز10 في 1.80 سم. متحف الزرابي في طهران.



219. قطعة من زربية مزهرية، كيرمان إبّان القرن السابع عشر. من الصوف وأبعادها 2.44 في 1.44 سم. برلين، المتحف الإسلامي.



220. زربية حديقة، كيرمان في الربع الأول من القرن السابع عشر. محبوكة من الصوف على القطن، والصوف على الحرير. 8.75 في 3.75 سم. جيبور، المتحف المركزي.

منسقة ووريقات نباتية. أمّا الألوان فمتنوعة ومرتبة ترتيباً بهيجاً صُبغ بها الصوف على أرضية زرقاء غامقة أو حمراء وغيرها. كما يتميّزُ هذا النوع بخيوط السدأة القطنية وخيوطِ اللحمة الثلاثية ومنها الأوّل والثالث جُعلا من الصوف أمّا الأوسط فمن الحرير أو القطن. لقد تميّزَت تصاميم زرابي كيرمان في القرنين التاسع عشر والعشرين بخواص اضطلعت بها، وأغلب الظن أنّ الزرابي ذات المزهريات تُنسب إلى كيرمان أيضاً.

لكنّ السمة الفنيةَ لزرابي المزهريات موجودة أيضاً في زرابي ذات الأرابيسك والمناظر الطبيعية وتصاميم الحدائق، ويعود أقدمها إلى أقدم زرابي الحدائق، ومنها زربية ضخمة (أبعادها 8.75 في 3.75 سم) التي عُثر عليها سنة 1937 في غرفةٍ مغلقة في قصر مهراجا جيبور في آمبر بالهند (الصورة 220). وتذكرُ رقعة ملصوقة بالبطانة أنه تمّ جردُها في قلعة آمبر قرب جيبور في التاسع والعشرين من آب / أغسطس سنة 1632. وكمثيلاتها من النوع نفسه تمثُل تصميم حديقة فارسية مقسّمة إلى أرباع حسب مجرى الجداول؛ ففي المركز وُجد سرادق ذو قبة زرقاء وباطن مزدان بديكور باذخ. ويُلحظُ أشكال طبيعية من الأسماك والبط والسلحفاة وحيوانات صينية كالتنانين وحيوان الجين لين الخرافي سابحة في الماء؛ كما ازدانت الحدائق بزروع ونخلٍ وأشجار السرو والفاكهة والزنابق والأزهار والقرنفل. وتُرى أيضاً طيورُ الدرّاجِ المعشّعشة فوق الأشجار تُطعمُ صغارها في العش وتَستقرُّ في العشب. وقد نُفّذَ هذا التصميم بدرجات متنوعة من ألوان الأزرق والأخضر والأصفر وغيرها من الألوان الزاهية على أرضيةٍ حمراء، وهذهِ الزربية أروع قطعة من بين زرابي الحدائق التي بناها عباس في أصفهان المعاصرة وغيرها من مناطق إيران (راجع الفصل الثالث عشر).

وتَشي مشغولات أواخر القرن السادس عشر المعدنية بذوقٍ جديد للقوام الرهيف الناعم ذي زخرفة بخط "نستعليق" الفارسيّ فضلاً عن اختفاء الترصيع بالمعادن الثمينة بينما عادت الشخوص إلى الظهور بقوة بعد اختفائها من المشغولات المعدنية الإيرانية منذ القرن الرابع عشر، بيدَ أنّ رواجها كان متواضعاً بالمقارنة مع الزخرفة النباتية التجريدية؛ ومن بين أشهرها مسند مصباح عموديّ الشكل يتميز بشكله الأسطواني الرشيق وقاعدته المتسعة نحو الخارج وقدّه الموشوريّ متعدد الأوجه أو مثلّم الجوانب (الصورة 221)، كما يبدو الشكل العام مزهوّاً بديكور من مجاميع زخرفية متعرّجة من الأرابيسك اللولبيّ. ومن الأشكال الشائعة أيضاً وقتئذ شكل وعاء النبيذ ذي الأقدام المسطحة والشفاه المتسعة نحو الخارج فضلاً عن أباريقَ ذات أجسام كروية وصنابير منحنية ودلاء ذات قواعد رشيقة وجوانب منحنية تصاعدياً. كما أنّها تزدانُ بديكورٍ نباتيّ ومجاميع أرابيسك ولبعضها أشكال آدمية وأخرى حيوانية في وزرات أو فصوص متعددة على أرضية من لفائف نباتية؛ وعلى العكس من الأواني المبكّرة التي زُخرفت بأسماء منفّذها ومكانها، فإنّ المشغولات المعدنية الصفوية نُقشت بقصائد فارسية وبأسماء أصحابها داخل وزرات. وفي بعض القطع تُركت الوزرات فارغةً ما قد يعني أنّها صُنعت للسوق، ولبعضِها الآخر أسماء أرمينية ما قد يعني أنّها نُفّذت لرعاةٍ أرمينيين من سكان جُلفا الجديدة.

وعلى الرغم من أنّ عباساً أمرَ بتنفيذ مخطوطة كبيرة الحجم من "الشهنامه" كان المشروع جماعياً نفّذه كوكبة من الفنانين حسب الاختصاص وبذا حلّ العمل الجماعي محلّ التفرّد الكامل في التنفيذ وهنا كانت أهميتهُ الكبرى؛ فقد كان قائد الفريق هو رضا (1565-1635 على الأرجح) الذي كان على علاقة بالشاه نفسه وتوضّح ذلك باللقب الذي اكتسبه "العبّاسي". ويعودُ الفضل في معرفتنا هذا الأمر إلى المدوّنات التاريخية التي وصلتنا من هذا العصر فضلاً عن توقيعه الذي تركه على العمل، ونستشف من هذه المعطيات سيرته المهنية بدقة التي كانت مجهولةً ومن المحال معرفتها قبل قرن أو حتى نصف قرن. ورضا العباسي هو نجل علي أصغر الذي كان فناناً نشطاً في بلاط طهماسب؛ وعندما تخلّى طهماسب عن الرسم في العقد 1540، انتقل رضا إلى مشهد وبقي فيها عشر سنوات حيثُ صقلَ موهبتَه في الرسم وفي تصوير مشاهد اليوميات (genre scenes) المحبّذة لدى رعاة الفنون من غير أهل البلاط. فلوحته المبكّرة الموسومة "الشاب ذو الثوب الأزرق" (الصورة 222) تشي بمزايا الرسم لحساب البلاط في العقد 1570 و 1580 التي تتميز بحسن التصميم وبمعالمها المغلقة والمساحات الواسعة من اللون الرئيس؛ بيدَ أنّ رضا هو من أدخل الحافة الزائدة إلى العمائم والزنانير؛ وكان أول ظهورها في أعماله المنفذة بين الأعوام 1591 وهو أول تاريخ وضع هذه الزائدة على عملٍ له، والعام 1603 هو العام الذي ترك فيه أول توقيع له على رسم بصفته "رضا العباسي". واختصت موضوعات لوحاته بشباب البلاط لتنتقل فيما بعد إلى شرائح أخرى من مجتمعه كالعمال والمتصوّفة، وتشيرُ المصادر إلى معاناته من أزمة منتصف العمر حين آثر مُرافقة بسطاء الناس فتبنّى قضاياهم وتركَ محاباة رجال البلاط فهجرَ بيئتهم؛ ففي اللوحة "نشمي الرامي" (الصورة 223) المؤرّخة في الرابع من ربيع الثاني سنة 1031/ الموافق الخامس والعشرين من شباط / فبراير 1622، يظهرُ أحدُ رفاق رضا في منتصف العمر ويبدو فيها رجلٌ حشّاشٌ رثّ الملبس جلف الهيئة نشوان يستمتعُ بتدخين أنبوب الأفيون، وقد سخّر رضا تقانات اللون والخط في وصف صورة الشباب الضائع حتى كاد ظهور



221. مسند مصباح، إصفهان؟ إبان القرن السابع عشر. من النحاس المحفور، ارتفاعه 35 سم، وقطر القاعدة 18 سم. المتحف المتروبوليتان بنيويورك.

222. رضا، "شاب بسترة زرقاء"، قزوين، عام 1587 على الأرجح. أصباغ مائية كامدة فوق الورق. أبعاد 13 في 7.5 سم، كامبريج، متاحف جامعة هارفارد.



223. رضا، "نشمي الرامي"، إصفهان، 1622. أصباغ مائية كامدة على الورق. أبعاد 19 في 10 سم ، كامبريج، متاحف جامعة هارفارد.

مثل هذا الشخص ضمن أعمال رضا أن يكون إهانةً لمراسيم البلاط ومشاعر رجاله، لكنّ ما قصدَه رضا هو تصوير التحوّل الكبير الذي كان المجتمع الصفوي في خضمّه الذي نتجَ عن تغيير الشاه عباس للبنية العسكرية للجيش من القبلية إلى المهنية ولاسيما بعد إدخال السلاح الناري إلى تجهيزاته الحربية. وبذا صارت النظرة إلى وجود شخص مثل نشمي الرامي في جيش من الفرسان غير ضروري، ومن الطبيعي أن يجدَ مثل هذا السجين سلوى لحياته في تدخين الأفيون.

لقد كان لرضا تلميذ موهوب عُرف بـ"معين المصوّر" أي: الرسّام، وقد أنجزَ لوحاته طوال القرن السابع عشر. في بداية حياته المهنية اشتغلَ على "الشهنامه" لكنه عُرف بالدرجة الأولى برسّام الصفحة الواحدة التي تلخصُ جمال إيران في القرن السابع عشر. فقد امتازت أعمالُه بالمهنية العالية ودقة الملاحظة كما في الرسم بالحبر لنمرٍ يهاجمُ شاباً (الصورة 224). وتبدو الصبغة الخفيفة من اللون الأحمر الفاتح مستخدمة في



224. معين، "نمر يهاجم شاباً"، إصفهان، 1672. بالحبر البني على ورق. أبعاد 13.7 في 20 سم. ، متحف الفنون الجميلة في بوسطن.

رسم الحيوان وفي تخطيط قبعات يعتمرها رجال ثلاثة يحاولون كبحَ جماح النمر، ويُلحظُ أيضاً شريط نصي في قمة الصورة تشرحُ قصتها وكما يأتي:

كان يومَ الاثنين من أيام شهر رمضان المبارك من العام 1082 عندما تكرّمَ سفير بخارى بهدية قوامُها نمر ووحيد القرن قدّمها لجلالة الشاه سليمان. وعند "دروازة- دولت" قفزَ النمر فجأةً ممزقاً وجه صبي البقّال وكان في الخامسة عشر أو السادسة عشر من عمره، فمات في غضون ساعة، وقد سمعنا بالبقال لكننا لم نلتقِ به؛ وفي السنة نفسها ومنذ بداية النصف الثاني من شعبان وحتى الآن، الثامن من شوال شهدنا سقوط الثلج ثماني عشرة مرة بحيث كان عناء إزالة الثلج استفزازياً للناس، بينما اشتعلت الأسعار حتى أضحى الحطب والوقود عملة نادرة، حتى القناني الزجاجية ومنها قوارير ماء الورد غادرتنا بلا عودة. ياربّ امنحنا صبراً! إنها ليلة الاثنين الثامن من شهر شوال من سنة 1082، مازال الثلجُ يسقط، لذنا بالبيت. رسمتها ريشةُ معين المصوّر.

إنّ بداهةَ الرسم ووضوح المرجع فريدان في الرسم الفارسي ويمكنُ تفسيرهما في الموضوعات الفريدة للوحات معين؛ وعلى العكس من أولئك الرسامين الذين عملوا في إنجاز "الشهنامه" أو قصائد نظامي أو في فن التصوير، فقد صوّر معين أحداثاً من صميم عصره وزمانه. وتمتازُ لوحاته بتصويرها الصحفي ولأنّها لاتقتصر على يوميات بعينها استلزمت شرحاً لبيان موضوع اللوحة؛ وعلى الرغم من أنّ هناك العديد من الفنانين الذين تركوا توقيعاتهم أو أرّخوها أو شرحوها، تشي نصوص معينة أكثر تفصيلاً وإيضاحاً للحياة اليومية المعاصرة في أصفهان بمكان تنفيذ العمل وزمانه مثلاً "في البيت يوم الاثنين الثامن من شباط / فبراير من عام 1672 عندما أجبرته نزلةُ برد شديدة على البقاء في البيت." وتُثبتُ مثلُ هذه التفاصيل استقلالية الرسامين المتنامية عن الرعاية الملكية وعن ورش البلاط أيضاً.

ومن بين أشهر أعمال معين لوحة رسمها لأستاذه رضا (الصورة 225) عبّر فيها عن حبه وتقديره له، وأرّخها في الرابع والعشرين من كانون أول / ديسمبر سنة 1673



225. معين، "صورة رضا"، إصفهان، 1673. أصباغ مائية كامدة على الورق. أبعادها 18.7 في 10.5 سم. مجموعة كاريت بمكتبة جامعة برنستون.

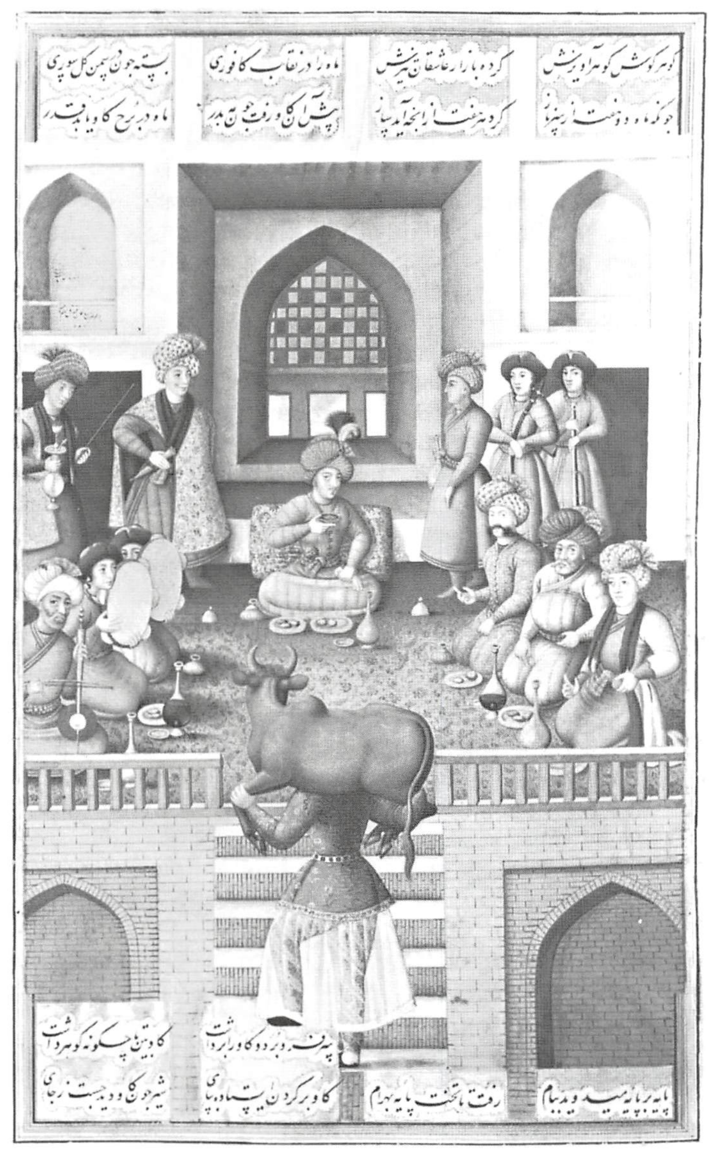
بطلب من نجل معين، وفيها يبدو الفنان المسن جالساً محاطاً بأدوات فنّه وهو يحدّق من خلال نظارته في لوحة لرجل بلباس أوروبي وقد وضعها في حجره. وتشي اللوحة بالكثير من ميزات لوحته "نمر يهاجم شاباً" كارتجالها، إلّا أنّ النص الموجود عليها يُفيد أنها نُفّذت على مرحلتين وربما كانت امتداداً للوحة سابقة نفّذها سنة 1635، شهراً واحداً قبل وفاة رضا. وهناك نسختان من اللوحة نفسها، مايعني أنها لم تكنْ تلقائيةً أو وليدة لحظتها كما قد يبدو للوهلة الأولى؛ وتعد هذه اللوحة نادرة لفنان فارسيّ في لحظة الرسم، بيد أنّها تعود إلى تقليد إسلاميّ معروف في الرسم لم يكن بالضرورة

فارسياً على وجه الخصوص؛ فقد جسّد معين أستاذه رضا والأخير يرسمُ رجلاً في لباس أوروبي كما فعلَ معين نفسه؛ وليس مؤكداً أن يكونَ هذا الإلمام باللباس الأوروبي يَعني إلماماً مماثلاً بطرق رسم الشخوص الأوربية أيضاً؛ فأغلب الظن أنّ تلقائية التنفيذ وغرابة الموضوعات كانت تأويلاتٍ فارسية لأفكارٍ أوروبية أو ربما علاماتٍ فارقة في الأسلوب الذاتي المميز لكلٍ منهما.

بيدَ أنّ عناصر الرسم الأوربيّة يمكن إدراكها إدراكاً جلياً في أعمال رسام آخر معاصر لمعين وهو محمد زمان (اشتهر بين الأعوام 1649-1704) الذي رسمَ لوحاتٍ لأشخاص في لباس أوروبي، بل إنّه رسمَ مشاهد استوحاها من الإنجيل من طبعاتٍ فَلمنكية Flemish وإيطالية وُزعت في إيران الصفوية، ويُلحظ التركيز على العناصر الأجنبية كالأجواء ومشاهد الليل والظلّ. وقد حظيت أعماله بالتقدير العالي من لدن البلاط حتى دُعيَ لإكمال واحدة من أروع مخطوطات المكتبة الملكية وهي "خمسة" لنظامي التي شاركَ في رسوماتها جهابذة الرسم في منتصف القرن السادس عشر (الصورة 213) للشاه طهماسب. وقد عدّلَ محمد زمان رسمَ الشخوص في بعض اللوحات كما في لوحة "خسرو وشيرين يستمعان إلى قصص" (الورقة 66 اليسرى) بينما أسهم في لوحاتٍ أربعٍ أخرى أضيفت إلى المخطوطة ومنها "فتنة تُذهل بهرام كور" (الصورة 226)؛ وفيها حدث من رائعة نظامي "حافت بيقار" (بمعنى "الصور السبع")، إذ يصطحب بهرام كور فتنة في رحلة صيد محاولاً كسب إعجابها وودّها بشجاعته وأقدامه، وعلى عكس ما توقع سخرت منه ومن إنجازاته قائلة: إنّ كثرة التدريب تكمنُ وراء أي إنجاز ما أغضبه وأمر بقتلها لكنها تهرب لتعود بعد سنتين حاملةً ثوراً على ظهرها. والصورة تُظهر لحظة لقائهما، وعند سؤالها عن قدرتها على حمل الثور على ظهرها أجابت أنّها تحمله يومياً منذ صغره وأنّه بينما كان يكبر كانت قوتها تزداد وبذا فإنّ "ثمرة التدريب الكمال".

ويختلف أسلوب محمد زمان في أوروبا الرسم (جعلها أوروبية) عن رسم المخطوطة الفارسي التقليدي من حيث استخدام منظور واحد لخلق إحساس بالفضاء ولتركيز الانتباه على الشخصية أو الحاكم، فضلاً عن تقانات الفضاء الأخرى التي استعارها من الفن الأوروبي ويضمنها العناصر العمارية التي ملأ بها الزوايا السفلى كما أنه جعلَ منظر فتنة والثور من الخلف بطريقة ذات الأبعاد الثلاثية (Repoussoir) لم يعرفْها الفن الفارسي منذ نسخة "الشهنامه" المغولية في منتصف القرن الرابع عشر (الصورة 35). ومن بين التقانات الثلاثية الأبعاد أيضاً استخدام التضليل لإضفاء العمق والسمك بل الشفافية كما في الظلال على جسم الثور وعلى قارورة الخمر أو في درجات الشفافية كما في تنورة فتنة. ويمكن إرجاع هذهِ التأثيرات الثلاثية الأبعاد إلى المراحل الأولى لفن رسم المخطوطات الإسلامية ناهيك عن أنّ الموضوع تقليدي. وبالنتيجة يدمجُ الرسم والقوالبُ العناصرَ الأوروبية والتقليديةَ معاً في قولبة هذا الأسلوب المرموق للرسم الإيراني المتأخر على المستويين المحدود والواسع. ويُعتقد أنّ هذهِ الأفكار الأوروبية وصلت إيران خلال الهند، إذ استوحى فنانون صفويون آخرون أمثال شيخ عباسي بعضَ أعمالهم من الرسم الهندي.

أمّا في مجال صناعة الفخار، فقد كانت للأواني المصنوعة من الخزف الأزرق الفضي (الكوبالت) على الأبيض الحظوة الكبرى من بين الآنية الصفوية؛ فقد كان الصفويون مولعين بالطراز الصيني منه الذي وسمَ العالم الإسلامي لقرون (الصورة 90). بيدَ أنّ ماوصلنا منها مجهول المكان والزمان على وجه اليقين، لكنّ معظمها يُنسب إلى مشهد

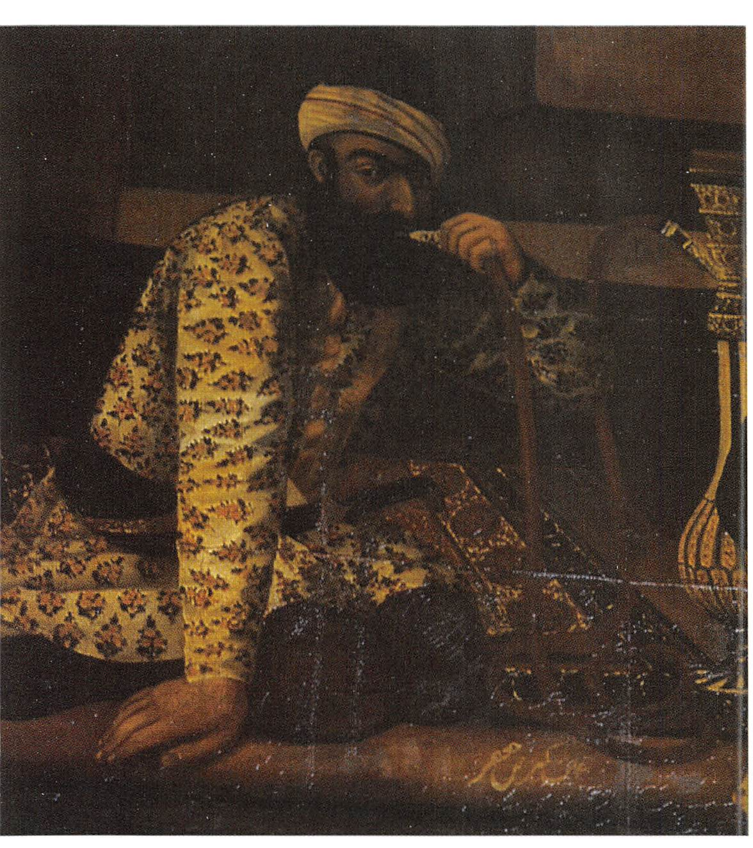


226. محمد زمان، "فتنة تُذهلُ بهرام كور" أضيفت إلى "خمسة" المنفذة لطهماسب، إصفهان، 1675. لندن، المكتبة البريطانية، المخطوطات، رقم 2265، الورقة 213 اليمنى.

التي غدت مركزاً مهماً للخزف أواخر القرن الخامس عشر. ومن بين أهمها مجموعة من الأواني المطلية باللمعان وهي تقنية انتعشت على نطاق واسع في النصف الثاني من القرن السابع عشر. على الرغم من أنها لم تكن شائعةً شيوع مثيلاتها من الخزف المطلية بالأزرق تحت التزجيج، فقد تنوعت الأواني الصفوية وتعددت أغراضُها ومنها قوارير وأباريق وجرار وقلل وقواعد الشيشة والأطباق والمَبصَقات والصحون والطاسات والأقداح، وكان معظمها صغيرَ الحجم؛ فالقوارير على سبيل المثال لم تزد على 28 سم طولاً والصحون 22 سم قطراً. أمّا بدنُ إناء الفريتة الكلسي الأبيض فكُسي بالمرو (أو الكوارتز) الترابي النقي المبقّع بالأزرق الغامق أو أحياناً أخرى بالتركواز أو الأصفر الليموني. وأخيرا تُزجى الآنية بالزجاج الشفاف. أما صبغة اللمعان فتكون نحاسية

اللون وقد تتباين من حيث الكثافة. وعلى العكس من الأواني الزرق-البيض ذات الأشكال المستوحاة من أشكال وتصاميم صينية، استمدّ الفنان الصفوي أشكالها من نماذج من الشرق الأدنى ومن بينها باقات الورد والأشجار والزهور وأوراق الأشجار. وعلى ما يبدو أنّها أنتجت في ورشة واحدة أو في ورش متقاربة ولاتُعرفُ هوية الخزافين ماعدا واحدة وقّعها خاتم. وتُعدّ الجرة ذات الصنبور (الصورة 227) وثلاثة مقابض تحيط بكتفه أنموذجاً لهذه المجموعة وغيرها من الأواني الفخارية، فضلاً عن شكله المستدير المقرفص بينما شُكّلت القواوير على نحوٍ مختلف وعادةً ما كانت مُستطالة ومتعرّجة.

انطفأت نيران السلالة الصفوية الذاوية بالحملات الأفغانية التي بدأت سنة 1732.



228. جعفر، "بلاط كريم خان زند"، شيراز، أواخر القرن الثامن عشر. لوحة زيتية من متحف بارس في شيراز.

ولم تساعدْ نارُ الغزو أو نتائجه المدمرة في رعاية الفنون اللهمّ إلا ما كان إبّان حكم كريم خان زند المزدهر المستقر (العهد 79-1750) الذي حكم من شيراز بوصفه وكيلا لإسماعيل الثالث، حيثُ عادت هذه الرعاية إلى الانتعاش من جديد في بلاد فارس. وقد عُرف كريم خان بوصفه عمراناً مرموقاً، وقد ازدانت جدرانُ قصره بلوحات زيتية كبيرة كالصورة 228 ؛ بيدَ أنّ أهمّ فنان في هذه الحقبة هو صادق الذي نفّذ فيٍ النصف الثاني من القرن السابع عشر لوحاتٍ زيتية كبيرة وصغيرة كما عمل في رسم المخطوطات وفي الدهان (أو الورنيش). وفي أيٍ من هذهِ الفنون اندمجت العناصر الغربية من التظليل وصنع القوالب والأقمشة بتقاليد الفن الفارسي المميزة بحِرفيتها الدقيقة وثراء ألوانها.

227. جرة مطلية باللمعان ذات صنبور، إيران، القرن السابع عشر. ارتفاعها 14.5 ف. ديفيد ساملنك، كوبنهايكن.



الفصل الثالث عشر

العمارة في إيران في عهد الصفويين والزنديين

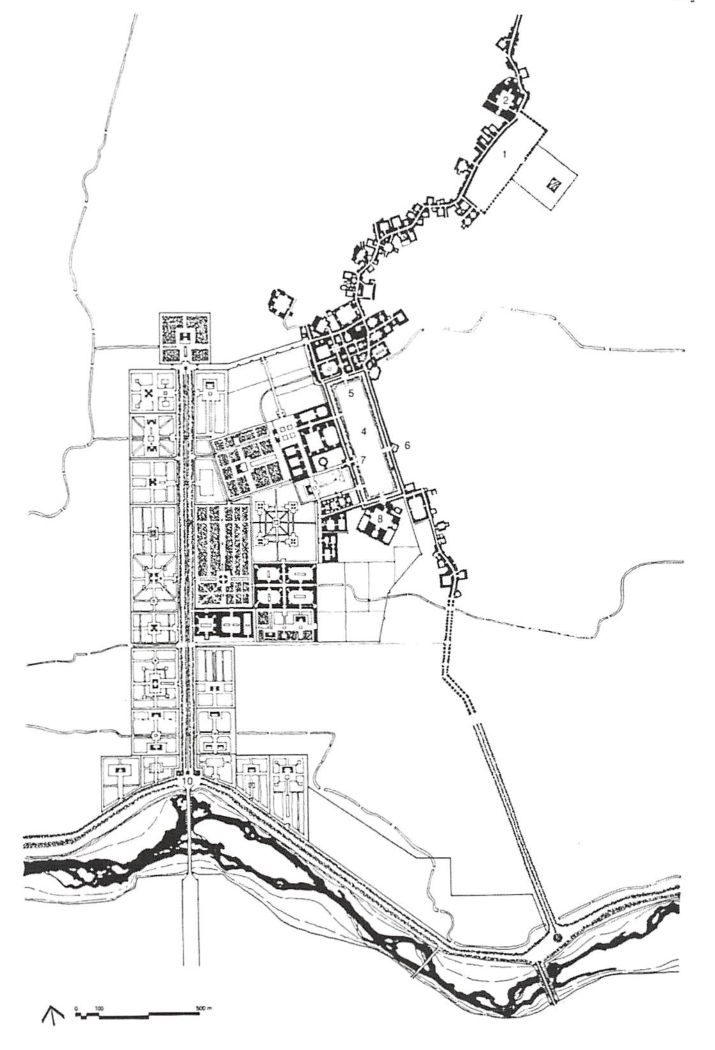
لقد كانت صروح الدولة الصفوية وعمائرها هي الأكثر جذباً وروعةً من بين الإنجازات العمارية الإيرانية قاطبةً من حيث كسوتها الرائعة التي جُعلت من الآجر المزجج وبواباتها الشاهقة وقبابها البصلية الشكل ومنائرها الرشيقة، وهي مزايا وسمت العمران الفارسي، وقد كان لذلك التميّز عمقٌ سياسيٌ وتاريخيٌّ من جهة ولاسيما في أصفهان التي كانت ثالث عاصمة سلجوقية، ومن جهة أخرى امتاز العمران الصفوي بتصميمه المفتوح والبسيط والقابل للتعديل والتبديل والإضافة؛ بيدَ أنه افتقر في الوقت نفسه إلى الابتكار من حيث الشكل والتركيب بسبب الضغط الذي كان يُمارس على العمرانيين لإنجاز مبانيهم الضخمة في أقصر وقت ممكن، لذا استخدمت الكسوات الآجرية للتغطية على تفاهة الهيكل أو عناصره المبتذلة. بيدَ أنّ هيبةَ الدولة تجسّدت في تخطيط مجاميع العمائر المدنية وتنفيذها ولمختلف الأغراض التجارية والدينية والسياسية وفي بناء متناسق خال من التناقض أو التصارع. وبينما عبّر الرسّام الصفوي عن اعتزازه بتاريخ الفن، أظهر المهندس إحساساً مرهفاً بالإرث العمرانيّ حتى وإن كان تيمورياً في خراسان أو محلياً في أصفهان وماحولها.

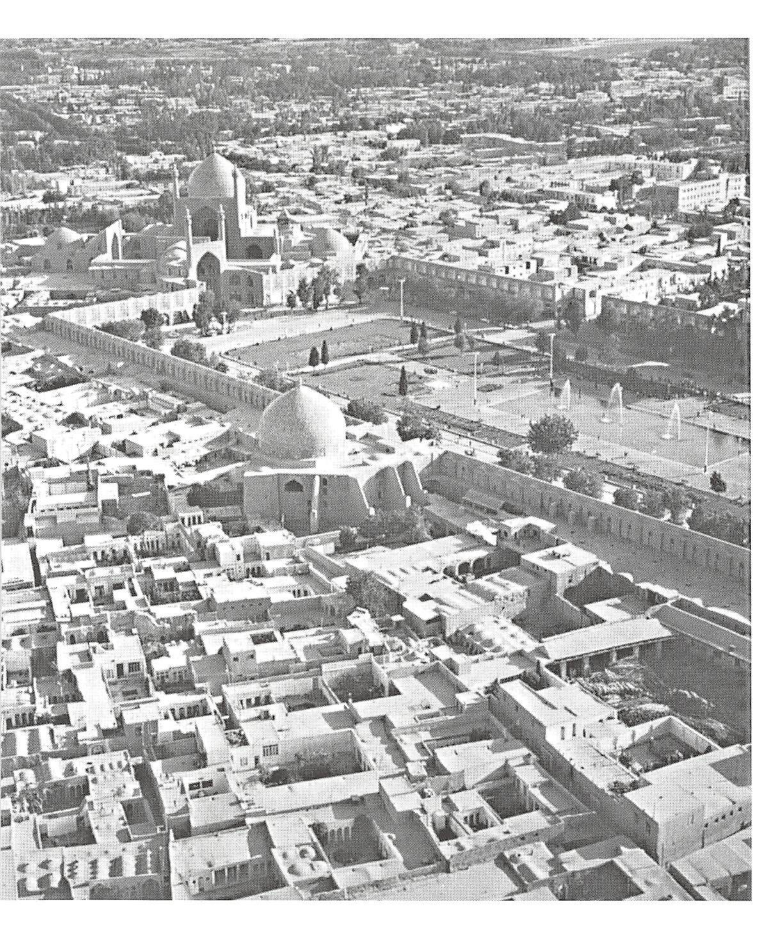
وعلى الرغم من صمود نماذج كثيرة من العمران الصفوي من القرن الأول لحكمهم، التي دلّت على الرعاية الكريمة من لدن الحكام الصفويين (راجع الفصل الثاني عشر)، إلّا أنّ أياً من عمائر القرن السادس عشر لم تسلمْ لذلك عوّلنا على ماوصلنا من نصوص تؤرخ بناءها أو إعادة إعمارها كالمساجد والمزارات والأضرحة؛ وقد ذكر الإخباريون أن ما لايقل عن أربعين مشيّداً أُنجز في عهد طهماسب (العهد 76-1524) الذي صبّ جل رعايته على قزوين التي اتخذها عاصمة له سنة 1555، ولم ينجُ من الزلازل التي هدمتها سوى بوابة قصره وسرادقه. وتصفُ النصوص التي وصلتنا رسوماتِ الجدران المستوحاة من مشاهد وأحداث أدبية ولاسيما من الشعر الفارسي وزوجين ملكيين متوجين وحفلات مباراة البولو والصيد وولائم وثيمات صينية كالتنانين والعنقاء والبط الطائر جُعلت داخل قناطر أو أقواس، فضلاً عن رسوماتِ أسوار قصر ذي طابقين في نايين مستوحاة من فنون الكتاب المعاصرة؛ بيدَ أنّ هذا الفتات من المعلومات لايُعين كثيراً في تقييم الأسلوب العمراني للحقبة الصفوية الأولى، الذي لم تتضحْ معالمه قبل انتقال العاصمة إلى أصفهان في عهد الشاه عباس الأول (العهد 1629-1588).

وقبيل نهاية القرن السادس عشر أضحى الصفويّون في وضع مأساوي لايُحسدون عليه، ففي أعقاب وفاة طهماسب غدَا وجودُهم موضع جدل محفوف بالتحديات الداخلية والخارجية، بعد أن تقوّضت الأسس التي قامت عليها الدولة الصفوية بسبب الخلافات العميقة داخل الخط الصفوي ولاسيما بخصوص الوريث الأحق لعرش طهماسب. وقد قامت دعائم الدولة الصفوية الدينية على أساس القبول الجماهيري للمبدأ الشيعيّ الاثني عشري ودور الصفويين كأئمة لهذا المذهب. ولكن في العقد 1530 فقد الصفويون سيطرتَهم على المراقد الشيعية الرئيسة في النجف وكربلاء لمصلحة منافسيهم العثمانيين السنة وبلغ ضعفُهم ذروته بسيطرة الشيبانيين السنة على المزار في مشهد بخراسان. كما أنّ عودة المزار تحت سيطرتهم بعد عقد من الزمان لم يمحُ العار الذي وُسموا به؛ ومن الناحية العملية رعى الشاه عباس المزار مرةً أخرى بعد حجة التوبة التي قام بها في شتاء العام 2-1601. إن نقل العاصمة من المنطقة الحدودية غير الآمنة إلى مركز الدولة كان إجراءاً سياسياً الغرض منه تدعيم سلطة الدولة السياسية والدينية وأدى إلى بزوغ دولة رأسمالية، فغدت إيران الصفوية حاضرةَ العالم الاقتصادية والدبلوماسية.

لقد كان أخطر جزء من البرنامج الذي تبناه الشاه عباس لتعمير عاصمته الجديدة هو

229. مخطط مدينة أصفهان في عهد الشاه عباس الأول. 1. الميدان القديم؛ 2. مسجد الجمعة؛ 3. السوق؛ 4. الميدان الجديد؛ 5. بوابة السوق؛ 6. مسجد الشيخ لطف الله؛ 7. عالى قابو؛ 8. مسجد شاه؛ 9. جهار باغ؛ 10. سي أو سي بول.





230. إصفهان، ميداني شاه، منظر من الجو من الشمال-الشرق.

231. إصفهان، جسر الله وردي خان (سي أو سي بول)، 1602.

تحديد الموقع التجاري والديني والسياسي لمركز المدينة على الجنوب والجنوب الغربي من نهر زيانده (الصورة 229)، ويبدو من المخطط أنّ سوقاً بمساحة كيلومترين يربط الميدان القريب من المسجد الجامع بسوقٍ آخر جديد، وسمّيت هذه الساحة الملكية بـ"نقشي جيهان" (أي: تصميم العالم) (الصورة 230). وقد خُطّط الميدانُ الجديد ونُفّذَ بين الأعوام 1590 و1595 لإقامة مراسم الدولة وللمحافل الرياضية على مساحة مستطيلة (512 في 159 متراً) وغطى مساحة ثمانية هكتارات، وهي أكبر من أي بلازا أو ميدان أوروبي معاصر؛ وبحلول العام 1602 أعيد ترميم الساحة لأغراض تجارية مع إضافة مجمّع دكاكين من طابقين حول المحيط التي جرى عرضُها للاستئجار بأسعار ميسّرة لجذب التجار المترددين من مركز المدينة القديم. وقد تمّ شطر هيكل الواجهة، المزيّن أصلاً بالآجر المزجج متعدد الألوان، بالمداخل العملاقة إلى أربع مبان، على الشمال تقعُ الواجهة العتيدة المطلّة على السوق الذي وصل الميدان الجديد بالقديم وإلى الشرق كان مسجد الشيخ لطف الله وإلى الجنوب كان جامع الشاه (المعروف بالفارسية بـ "مسجدي شاه") الذي شيّد ليحلّ محل مسجد الجمعة القديم ليكون مسجدا جامعاً. أمّا إلى الغرب، فيوجد المدخل إلى مجمع القصر، أو "عالي قابو" (أو "البوابة الباسقة" أو "البوابة السامية")، وإلى الغرب من القصر وحدائقه، اختير طريق طويل وحديقة جهار باغ أو الحديقة الرباعية. ويكتنف هذه الجادّة المشجّرة الجوانب (البولفارد) الأنيقة التي يبلغ طولُها أربعة كيلومترات قصورُ النبلاء الذين شجّعهم الشاه على بناء المزيد من العمائر في العاصمة الجديدة؛ وهناكَ قناةٌ تشطر هذا البولفارد إلى زقاقين وتتخللها نوافير وشلالات ومزروعة أيضاً بالزهور والأشجار، وهي تنفذُ بديع وعلى نطاقٍ واسع وبأبعاد ثلاثة لتصميم زربية الحديقة (الصورة 220). ويَفتحُ الطرفُ الجنوبيّ جهار باغ على جسر سي أو سي بول (أي: الجسر ذي الأقواس الثلاث والثلاثين (الصورة 231)) الذي شيّدَه اللهفردي خان (Allahverdi Khan) سنة 1602 وهو القائد العام للقوات المسلحة ذو الحظوة الكبرى لدى الشاه عباس. ويبلغُ طولُ هذا الجسر ثلاثمئة متر فضلاً عن ممر خاص بحيوانات الحمل يكتنفها طريقٌ آخر للسابلة، كما أنّ هناك عدداً من السرادقات المتفرّقة على طول الجسر جُعلت لراحة السابلة واستمتاعهم بمنظر حوض الجسر الخلّاب. وإبّان القرن التاسع عشر تزيّن الموقع بالرسومات التي عدّها الزوار الأوروبيّون خليعة. وكما في جهار باغ نفسها امتزج الجمال بالأغراض الأخرى (العملية) في تصميم بديع حيث يمرّ الجسر فوق نهر زيانده ليصل العاصمة بمدينة جُلفا الجديدة حاضرة الأرمن الاقتصادية الذين لاذوا بها مؤخراً هرباً من منطقة الحدود التي مزقتها الحروب وبالمتنزه الملكي الأخاذ على سفوح تختي رستم الذي يُعرف بـ"حضر جارب" (أو الهكتارات الألف) أو "باغي عباس آباد" (أي: حديقة مهجع عباس).

يمثل الميدان أنموذجاً مبكراً للفضاء متعدد الأغراض كما أنه إنجاز مثير لإعجاب الزوار الأجانب الذين امتدحوه لحجم فضائه وانسجام عناصره العمرانية، إذ أشادوا بأسواقه الطافحة بالحياة بخلفيةٍ مبهرجة وإشراقةٍ احتفالية. ويُلحظُ وجود قناة حجرية تحيطُ بالميدان على مقربة من صف القناطر تفصل الممر عن منطقة المركز التي كانت غير معبدة في الأصل بل مفروشة بالحصى. وقد استخدم صف القناطر والممر المفروش بالحصى سوقاً بينما احتضن المركز دكاكين التجار وأكشاك المهرة وصالات الحلّاقين والمضيفين التي كانت تُخلى عند الحاجة للاستعراضات العسكرية أو لتدريبات فرقة الشاه الخاصة أو لمباريات الرماية وسباق البولو والمهرجانات، وكانت تُضاء بخمسين ألف قنديل خزفي متدلية من أعمدة رهيفة أمام المباني لتنشرَ النور في المنطقة بأسرها.

وتضمّ بوابة السوق المدهشة (الصورة 232) إيواناً ضخماً يكتنفه رواقان مقنطران على طابقين وتبدو عروة العقد (السبندل) مكسوةً بالفسيفساء الآجري الذي جُعل بشكل برج القوس تيمناً بمواليد أصفهان الفلكية، على أرضية من الأرابيسك الزهري، بينما لأوجه الإيوان الداخلية لوحات جصية متلاشية تُظهر انتصارات الشاه عباس على آل شيبان. وتضمّ صالاتُ العرض سرادق الموسيقى (المعروفة فارسيا بـ"النقّارة خانة") حيث كانت تجتمعُ الفرق الموسيقية الملكية بشكل يوميّ لتعزف على الأبواق والطبول أنغاما بدت نشازاً للآذان الأوربية. وتُفضي البوابةُ إلى سوقٍ ملكيّ من طابقين يُعرف بـ "القيصرية" حيث يجد المرء فخر الأقمشة والمنسوجات، كما يُلحظ وجود تقاطع مقبب (يُعرفُ بـ"جهاراسو" أي: الأسواق الأربع) تقودُ إلى دار السك الملكية (royal mint) على الشرق بينما جُعل النُزل الملكي إلى الغرب وهو أكبر نُزل في المدينة بغرفه المئة وأربعين، فضلاً عن المكان المخصص لتجار الأقمشة في الطابق السفلي وورش ومحال المجوهرات والصاغة والنقاشين في الطابق الثاني، ويوجد أيضاً شبكة من الأزقة المتقاطعة مع بعضها تحت فضاء القبة إلى الشمال والشرق وتُفتح على مستشفى والمزيد من النزل والحمامات.

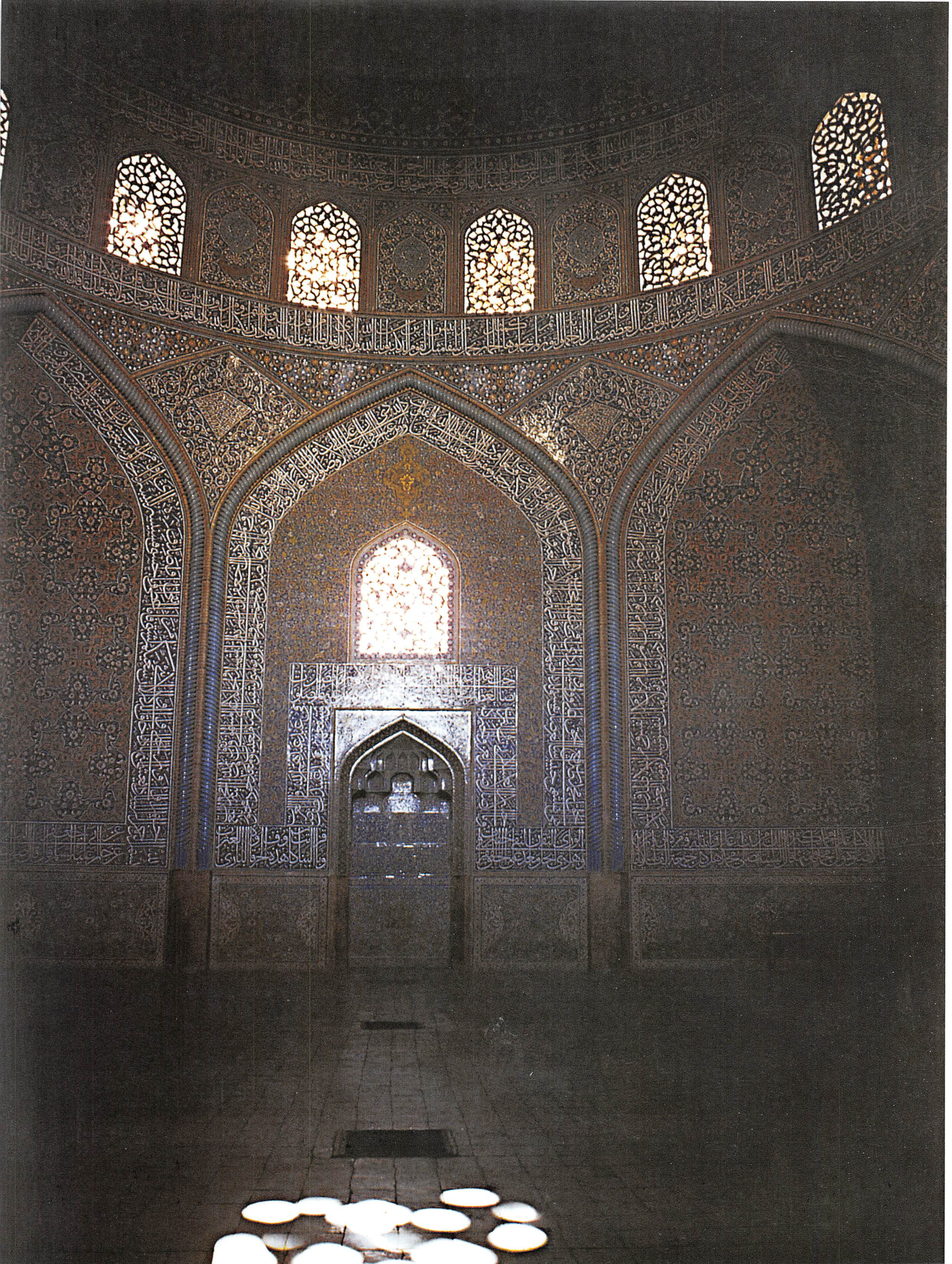
يتميّزُ مسجد الشيخ لطف الله (الصور 234 و235) الواقع على الجهة الشرقية من الميدان بصغر حجمه وحسنه وتفرّده بين المساجد الصفوية لميزات عدة، فهو مصمّم من غرفة مقببة طول أحد أضلاعها تسعة عشر متراً تحيطها مرافق خدمية؛ ترتكز هذهِ الغرفة على أخرى بالأبعاد نفسها تقريباً تغطيها قناطر منخفضة تجثو فوق أربع ركائز مثمنة (octagonal piers). ويفتقر المبنى إلى التجهيزات الأساسية لأي مسجد كالفناء والأروقة الجانبية والإيوانات والمنائر؛ لذا فالشكل العام يوحي بكونه مرقداً مقبباً ضخماً. أمّا القبة بشكلها المتواضع ذي القوس المدبب فيَغشاها الأرابيسك الملون ذو التصميم الفريد والتلوين بأوكسيد الرصاص، بينما جرى نقل مساحة 6.5 متراً من المركز إلى يمين محور المدخل. وكما في مسجد الشاه جُعلت وجهة البوابة باتجاه الميدان، بينما وجهة الداخل نحو القبلة في مكة. وللوصول إلى رواق الصلاة، على المرء المرور خلال إيوان الواجهة المزدانة بالآجر المتألّق، ثمّ اجتياز ممر مظلم حول جانبي حرم الجامع للولوج نحو المحراب.

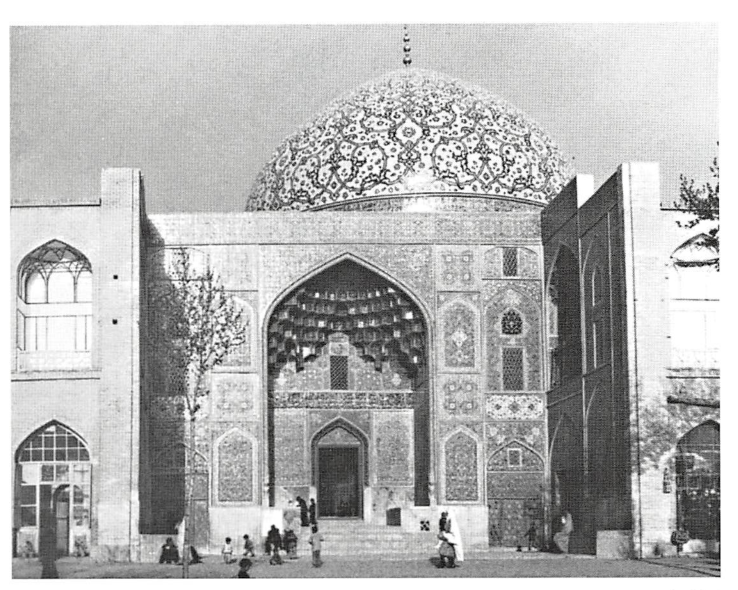
ويجتاحُ المرء وهو يدخلُ إلى الغرفة الممتدة المُنارة (الصورة 233) شعور بالرهبة والذهول ربما بسبب التناسق المتكامل بين عناصر العمران الفارسي جلها. فالقبة، وهي مثل بسيط على الإنجازات العمارية الصفوية، تزدانُ بإشراقةٍ بهية عند قمتها وينحدر منها صفوف من الميداليونات المستدقة التي يتحدّب قوامُها عند انحناء القبة. وتحفلُ الميداليونات بالموتيفات الزهرية على أرضية أحادية اللون. أمّا البدن فمكوّن من ست عشرة لوحة مقوسة تتناوب مع شبابيك مثبتة بمشبكات خزفية جُعلت من الأرابيسك. وتسند البدن دروعٌ على شكل طائرة ورقية تستقر فوق أربع حنيات ركنية ضخمة (squinches) تتناوب مع لوحاتٍ مقببة، وكلها نابعة من الأرضية تحدّها حُليا زرق فاتحة جُعلت على شكل كيبلات ومؤطرة بمجاميع نصية بيضاء غاية في الحسن على أرضية من الأزرق الغامق. أمّا الهيكلية العامة، القائمة على النظام الثلاثي من القاعدة المربّعة ومنطقة الانتقال المثمّنة والقبة، فكانت يسيرةً كونها معيار العمران الإيراني ولقرون. بيد أنّ اندماج الطابقين السفليين خلق إحساساً جديداً بالرحابة والانسجام، وقد أقتبست هذهِ الميزة من العمران المحلي، تحديداً من القبة الشمالية



232. إصفهان، بوابة السوق، 20-1619.

233. إصفهان، مسجد الشيخ لطف الله، منظر من الداخل.



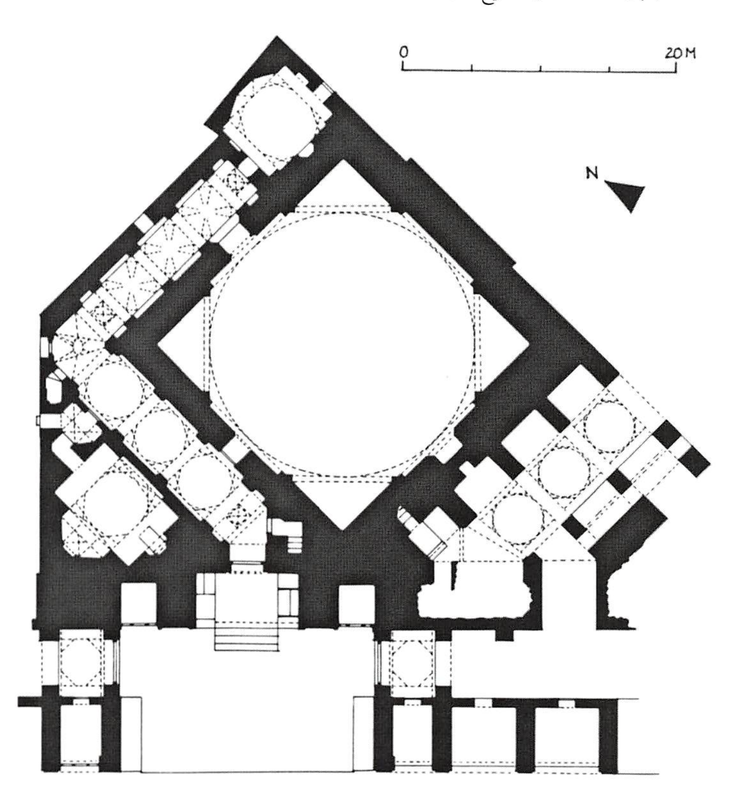


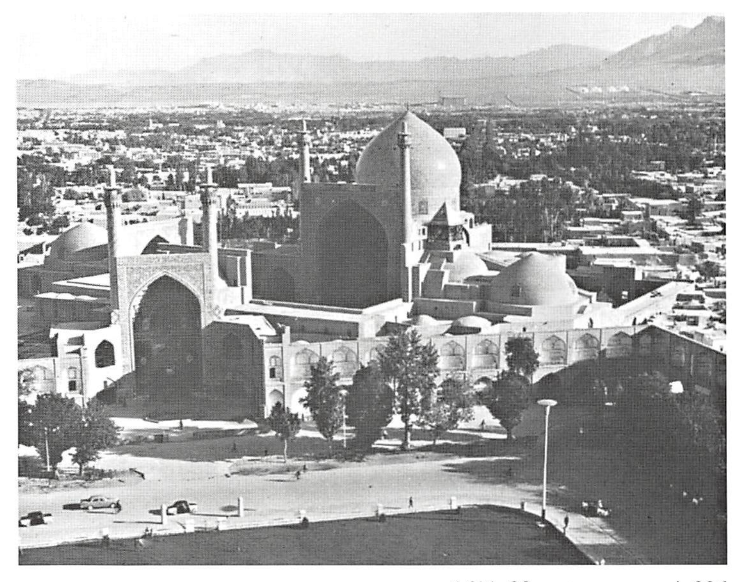
234. أصفهان، مسجد الشيخ لطف الله، 19-1603، منظر من الميدان.

المضافة سنة 1088 إلى مسجد الجمعة الجامع في أصفهان. أمّا النماذج الأخرى المتوفرة من العمران المبكر فقد ظلّت طيّ الإهمال لقرون، حتى أصبحت أصفهان عاصمةً للعمران الحضري وحاضرته بلا منازع. وقد تغلّف السطح الداخليّ للغرفة في العمارةِ الصفوية بشبكة من الألوان، فالدادو وبعض من سطوح الجدران العليا كُسيت بالبلاط المنقوش بطريقة الزربية نفسها؛ ويمكن تمييز سطوحها المستوية من الفسيفساء الآجري الخشن الذي يُشتت الضوء.

تفيدُ النصوص بتاريخ المبنى وأسماء المسهمين في إنجازه، فنص التأسيس الرئيس

235. أصفهان، مخطط مسجد الشيخ لطف الله.



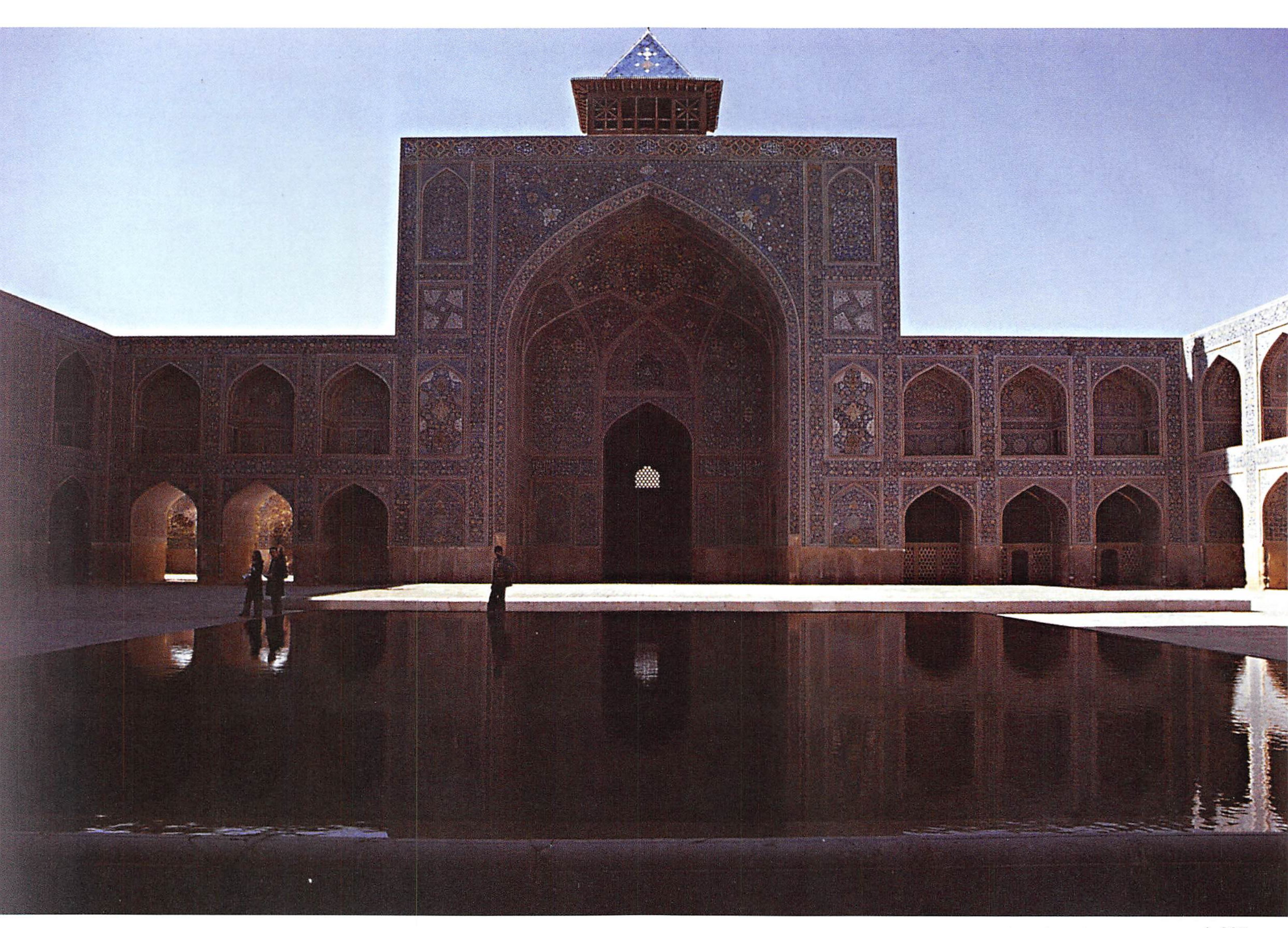


236. أصفهان، مسجد الشاه، 38-1611.

موجود على الواجهة ويُشير تاريخ البناء إلى العام 1012 هجرية (الموافق 1603-4 ميلادية) وإلى اسم الخطاط علي رضا الذي عمل في مشروع مسجد الشاه؛ أمّا النص الآخر على القاعدة من الداخل فيحمل التاريخ 1025 / 1616، والنص الثالث الموجود فوق المحراب يفيد بأسماء العمراني محمد حسن رضا ابن الحرفيّ والخبير حسين البناء من إصفهان والتاريخ 1028 / 1619-1618. وتعرّف هذه النصوص المبنى على أنه "مسجد" بيد أنّ الغرض منه يبقى لغزاً على الرغم من الاعتقاد السائد بكونه مُصلى ملكي. وعرفت البناية بمسجد الشيخ لطف الله تيمناً بالشيخ لطف الله ميسي العاملي العلّامة والفقيه الذي قدم إلى أصفهان بطلب من الشاه عباس الذي اتخذ من الموقع سكناً له؛ بيد أنّ المسجد سُمّي باسمه بعيد وفاته بين 23-1622 وأغلب الظن أنّه لم يؤدِ دوراً في تشييده.

أمّا مسجد الشاه فيقع على الجهة الجنوبية من الميدان (الصورة 136) وله واجهة مدخل تقابل واجهة السوق على الجهة الشمالية؛ بُدئ العمل به سنة 1611 ولم ينجز قبل العام 1630 في عهد الشاه صافي خليفة عباس (العهد 42-1629) بينما أُضيف الدادو الرخامي بحلول العام 1638. كما تشير النصوص إلى أنّ ثلاثة اشتركوا في التصميم والبناء وهم: بديع الزمان توني الذي هيّأ الموقع ومخطط البناء؛ وعلي أكبر الأصفهاني المهندس المسؤول ومحب علي بيك المقاول العام. وقد وُهبت عقارات تجارية وأخرى زراعية من داخل المدينة ومن خارجها ريعاً له، وبذا كان المشروع والريع صفة أخرى لخطة الشاه عباس لنقل المركز الديني والتجاري بعيداً عن منطقة مسجد الجمعة الجامع.

لمسجد الشاه بهو مدخل يقع بمحاذاة الميدان حيث جرى توجيه باقي المبنى (ذي الأبعاد 100 في 130 متراً) خمساً وأربعين درجة ليكون بمواجهة القبلة؛ وصمّم المسجد وفق مخطط الجامع الإيراني التقليدي ذي الفناء المركزي (طول أحد أضلاعه سبعون متراً) ومحاط بصف قناطر مع إيوان يتوسط كل جهة من الجهات الأربع (الصورة 237) وحرم مقبب خلف الإيوان باتجاه القبلة، بيد أنّ المخطط يستحق وقفةً أطول؛ إذ تؤدي الإيوانات الجانبية إلى حجراتٍ مقببة كما هو الحال في جامع بيبي خانم بسمرقند (الصورة 49). ويكتنف حرمَ المسجد المقبب حجراتٌ مستطيلة تغشاها ثماني قباب تستخدم بوصفها أروقة للصلاة شتاء، وتؤدي هذه الأروقة بدورها إلى



237. أصفهان، مسجد الشاه، الفناء والإيوان الغربي.

فناءات مستطيلة محاطة بصفوف من القناطر تستخدم كمدارس. وتحلّق أزواج من المنائر من واجهة المدخل ومن إيوان الحرم على الرغم من أنّ الأذان كان يُقام من مبنى صغير (بالفارسية كولداسته) فوق الإيوان الغربي. ويوجد فناء ذو صف من القناطر يضمّ مراحيض تفتح قبالة البهو خلال الربع المخموس المقبب (domed qui - cunx). ويَشي التخطيط ككل بالاهتمام المنقطع النظير بالتنسيق الذي أتاحه وسعُ المساحة.

وقد كُسيت منطقة أعلى الدادو الرخامي الممتد ومنطقة السطوح العمودية الداخلية والخارجية بالبلاط المزجج متعدد الألوان الذي تمّ استبدال معظمه في العقد 1930 على أساس ما بقي أو صمد منه. وتبدو الكسوة زرقاء في الغالب عدا الجدران المكسوة بالبلاط ذي الظلال الباردة الخضر المصفرّة؛ أمّا الجزء الخارجي من قبة الحرم فمكسوة بالأرابيسك البيجي المتصاعد على أرضية زرقاء فاتحة. وترتفع قبةٌ ضخمة (قطرها من الخارج 25 متراً وارتفاعها 52 متراً) فوق منطقة انتقال من ستة عشر جانباً وبَدَن شاهق. وقد جُعلت القبة مزدوجة وذلك لارتفاع القبة الخارجية البصلية الشكل لحوالي أربعة عشر متراً فوق نصف الكرة الداخلي، في تصميم مقتبس من نماذج تيمورية. وعلى الرغم من ضخامة حجمها تبدو طافيةً فوق السطوح الأخرى المقببة من الجامع التي تُركت من دون تلوين.

يُعد مدخل البوابة (الصورة 238) روعة في الإتقان لديكورها الآجري المنفذ بالفسيفساء بشكلٍ كامل وبملونٍ بهيج. فالحافة الخارجية من الإيوان مؤطرة بنص قرآني عريض جُعل بخطِّ الثلث على أرضية زرقاء غامقة. بينما أُطّر القوس بحليات الكابل الثلاثي (tripled cable) الأزرق الفاتح الطالعة من مزهريات. أمّا شبه القبة فقد مُلئت بصفوف من المقرنصات المتألقة النابعة من مجموعة أفقية خلال جوانب الإيوان وظهره؛ ونُقشت المجموعة بنص التأسيس المكتوب بحروف بيضاء على أرضية زرقاء غامقة، كما في مجموعة الإطار، ويظهر اسم الراعي في المركز فوق المدخل مباشرة بحروف زرق خفيفة. ويُختتم النص باسم الخطاط الحرفيّ الذي صممها، علي رضا، وبالتاريخ 1025 (1616م). وقد ازدانت الشرفة فوق المدخل بطواويس محتربة بينما زُينت لوحات أخرى في شبه القبة بنجيمات ولفائف كرمية طالعة من المزهريات.

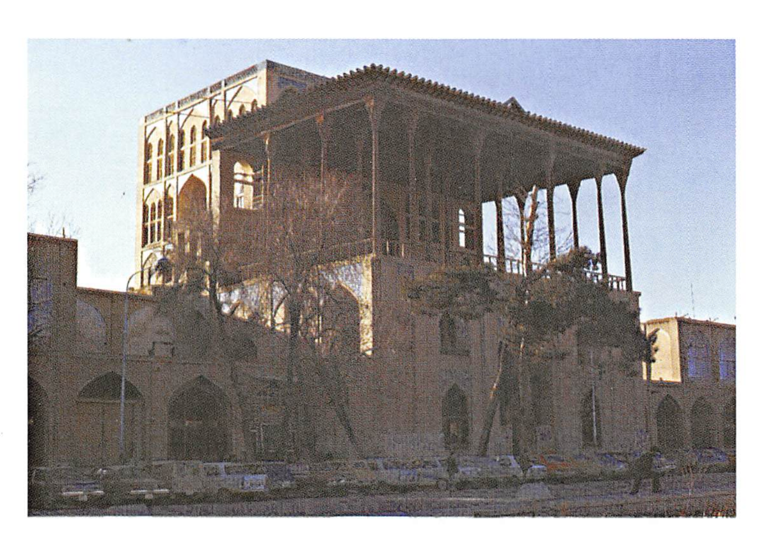


238. أصفهان، مسجد الشاه، البوابة، 1616.

وتغشى المدخل وتكتنفه لوحات رخامية ضخمة زُينت بنقوشٍ كثيرة الشبه بزرابي الصلاة، بينما زُين باقي الجامع ببلاط منخفض الجودة ربما بسببٍ نفاذ الميزانية التي لم تكفِ لإكمال المساحة الواسعة المتبقية. وقد نُفذ معظم العمل بالآجر المزجج (بالفارسية حافتي رانكي) المتميز بتلألئه الباهر عند سقوط الشمس الساطعة عليه، بينما يقل ذلك التأثير في المناطق الداخلية الأكثر عتمة كما في الحرم المقبب وأروقة الصلاة الشتوية.

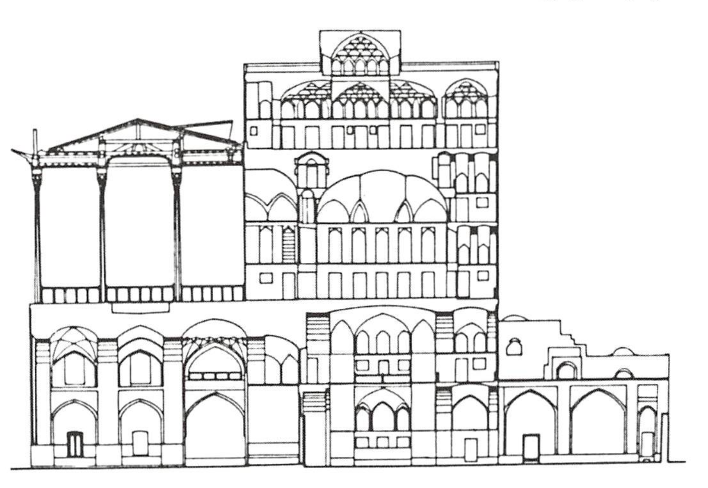
إلى الجانب الغربي من الميدان ومقابل مسجد لطف الله، تقع ردهة (atrium) "عالى قابو" (الصورة 240) التي بدأها الشاه عباس لتكون ملحقة بالحدائق الملكية؛ بيد أنّ الكثير من أعمال التعديل والتطوير أجريت عليها لتُحوّلها من أصلها البسيط وغرضها المحدود إلى قاعة للجمهور ثم إلى مقصورة لمتابعة العسكر والمباريات الجارية في الميدان. بيد أنّها في النهاية ضمّت مبنى بأبعاد عشرين في عشرين في ثلاث وثلاثين متراً يتقدمها مجمع مدخل متوّج برواق مدخل ذي عماد (بالفارسية تالار). ومن شأن هذا التوسع في المبنى وضعها بمحاذاة صفوف القناطر التي أقيمت حول الميدان سنة 1602، بينما أتاح رواق المدخل منظراً مرتفعاً ووقوفاً لأهل البلاط والضيوف. ويمكن تلمّس براعة عمرانيي البلاط وحذاقتهم في طريقة تحويل الـ"تالار"، الشكل الفارسي التقليدي المعروف في بيرسيبولي الأخمينية، من شرفة أرضية إلى أخرى مُحلّقة ترتفع بطابقين عن الأرض.

ينقسم أهم جزء من مبنى عالى قابو إلى خمسة طوابق وسادس في الوسط (الصورة 240)، لكنها تختلف كثيراً عن بعضها من حيث المخطط والغرض. وتَفتقر معظم العناصر الداعمة إلى الاستمرارية الهيكلية من طابق إلى آخر ما يشي بالتعديل المستمر الذي تعرّض له المبنى خلال الزمن؛ كما أنّ العناصر الداعمة الرئيسة كانت كبيرة في الطوابق السفلى بينما جُعلت في الأعلى أخفّ وزناً وأقلّ سمكاً. فبدءاً بالطابق الثالث غدت هذه العناصر أعمدةً جوفاء ليس إلّا، وفي الخامس أصبحت شبكةً من الأقواس الرفيعة تتعلّق بها الكسوة الجصية فوق "حُجرة الموسيقى" (الصورة 241)؛ وتتكوّن الكسوة هذه من كوات مقرنصة جُوّفت بتشكيلات جُعلت من الخزف الصيني التي جمعها من دون كَلَل الحكام الصفويون؛ وقد أدت القبة المزيّنة بالتصاميم الهندسية والأرابيسك دوراً طَرَبياً (acoustic) فضلاً عن دورها الجمالي. أمّا الفائدة من بعض غرف المبنى كرواق الاستقبال المجهز بخزان ماء ونافورة على طابق الـ"تالار" فسهلة التكهن؛ بيد أنّ الغرض المقصود من إقامة الكثير من الغرف بقي مجهولاً؛ إذ زُينت ببذخ بالديكور البهي والجداريات التي غدت مطموسة المعالم علاوةً على صور

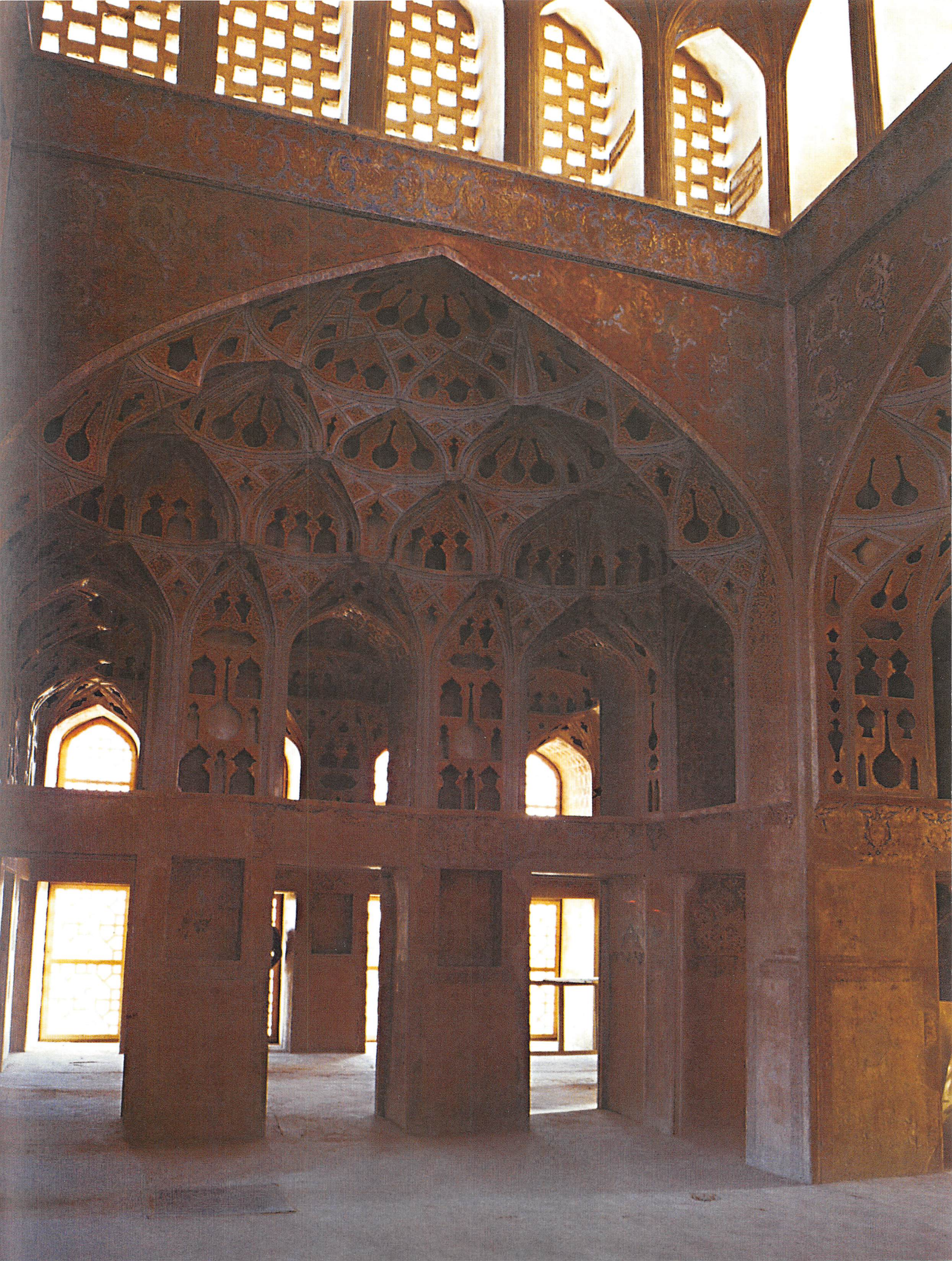


239. أصفهان، عالى قابو، 1597-1660 (على الأرجح).

240. إصفهان، عالى قابو، مخطط.



241. أصفهان، عالىقابو، غرفة الموسيقى.



إباحية نوعا ما لغلمان زخرت بها رسومات رضا عباسي وعُرفت بها عمارة القصور في عهد الشاه عباس.

ولم تقتصرْ رعاية الشاه عباس على أصفهان وحدها، بل امتدت إلى كل بقاع البلد مؤكدا على قوة المملكة ومتانة النظام. بيد أنّ أهم إنجازاته كانت ترميم مزار الإمام رضا في مشهد الذي توّج بإلحاق وقف آخر كبير به سنة 1614 حيث اعتمدت شرعية الدولة الصفوية على تقديس تقاليد الإمامية؛ ونظراً لوجود العتبات المقدّسة للأئمة علي والحسن والحسين في النجف وكربلاء والكاظمية في العراق خارج سيطرة الصفويين، انصبّ جلّ الاهتمام على مدينة مشهد التي تضمّ على ترابها عمائر مهمة كالجامع الكبير ذي الإيوانات الأربعة التي رعتها جوهر شاد فضلاً عن الرواقين اللذين يربطان الجامع بالضريح (راجع الفصل الرابع)، لذا ركّز العمرانيون الصفويون على الجهة الشمالية من الضريح فضخّموا أبنية وقنّنوا أخرى خلف سلسلة من الفناءات الموصولة بمجرى الماء. وتُذكّر عملية تحويل الفضاءات الخارجية إلى عمائر داخلية باذخة مفتوحة على السماء والدور الرئيس للماء بأعمال مبكرة في أصفهان .

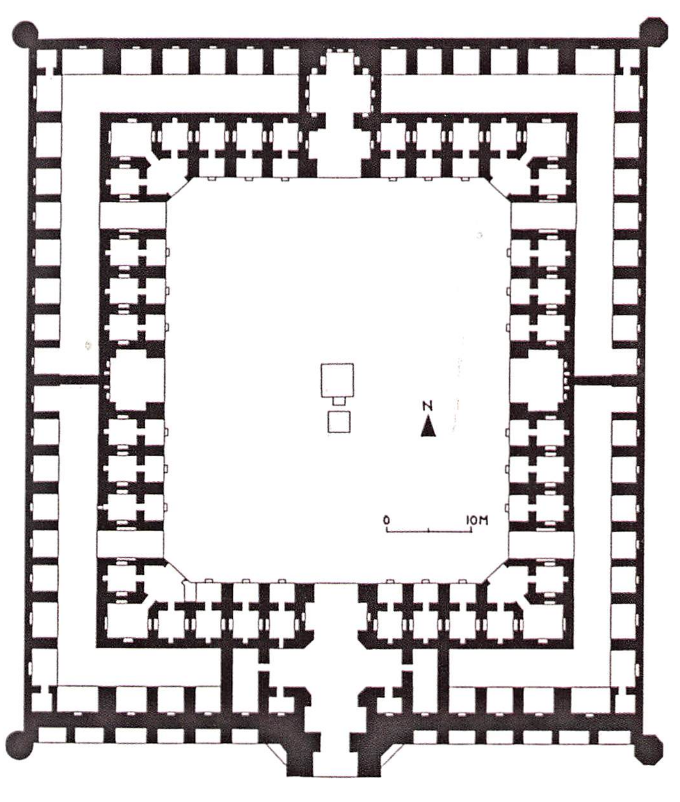
أمّا المشروع المعاصر الآخر الذي لا يقل فخامةً فكان مجمعاً شيده كانج علي خان أمير كيرمان في عهد الشاه عباس بين الأعوام 1596 و1606 وضمّ مساحة ميدان مستطيلة (مئة متر في خمسين) بمحاذاة رواق مدخل؛ فضلاً عن خان ومسجد صغير إلى الشرق وحمام واسعة إلى الغرب وسوق (بالفارسية جهارسو) على الركن الجنوبي-الغربي. ويتميّز الخان بكبر حجمه وسعة مساحته وبديكوره الآجري ذي الموتيفات الصينية وغيرها من الموضوعات الرائجة من فنون أخرى كالزرابي والمنسوجات. وتدل عظمة المجمع وتعدد أغراضه على قربه من عمران أصفهان؛ بيد أنّه من غير الواضح إن كان نسخة مكررة أو طبق الأصل منه.

وفضلاً عن هذه المشاريع المنفردة، عمل الشاه عباس على توسيع شبكة الطرق التي تربط أصفهان بباقي مدن المملكة وموانئها. ولتعزيز حركة التجارة أنشأ الخانات على طول الطرق التجارية، فكان هناك خان بين كل ثلاثين إلى أربعين كيلومتراً تمثل رحلة يوم واحد. ولطالما كانت الخانات عمارةً إيرانية، حيث تُشير أعدادها وأحجامها وتشابه تصاميمها في العهد الصفوي إلى التخطيط لها من قبل هيئة حكومية مركزية. وحقاً شُيد الكثير منها بين القرنين السادس عشر والتاسع عشر وعُرفت بخانات الشاه عباس. يقعُ أكبر هذه الخانات على الطريق بين بغداد وهمدان (الصورة 242) وقد شيّده الشيخ علي خان زنكنة أحد الوجهاء بين العامين 1618 و1685؛ وهو بناء من الطابوق جُعل على هضبة صخرية ناتئة ذات أبعاد ثمانين في تسعين متراً وله أبراج مستديرة عند الزوايا؛ وفي مواقع أخرى رُكبت الأبراج على مسافات معينة على طول الأسوار الخارجية. ويبدو المنظر الخارجي مستوياً من جهات ثلاث، بينما تنهض الواجهة شاهقةً بكواتها المقوسة وببوابتها ذات الطابقين بارزةً نحو الأمام لعدة أمتار. ويوجد داخل البوابة مدخل واسع ذو طابق علوي يضم حجرة حسنة التهوية (بالفارسية "بالاخانة") لراحة الزوار ذوي المقام السامي؛ أمّا الفناء الداخلي فعبارة عن مساحة مستطيلة (أبعادها خمسون في اثنين وخمسين متراً) وإيونات تتوسط كل زاوية من الأطراف الأربعة وبأركان مشطوفة الحافات. وتوصل الإيوانات بصف من الشرفات السطحية المقوسة، تُفضي كل شرفة إلى غرفة نوم صغيرة؛ بينما جُعلت الممرات مرتفعةً لمنع تسرّب الحيوانات من الفناء، إذ يمكن الوصول إلى الإسطبلات من ممرات ممتدة من الفناء، لوجود الإسطبلات في محيط المبنى وراء غرف النوم. وقد صُنّفت هذه الغرف إلى أربعة قطاعات بمنصات مرتفعة ومواقد لراحة الزوار شتاءاً؛ وفي الصيف استخدمت السطوح للنوم.

وضمن النوع الواحد من الخانات كان هناك تنوع مذهل، إذ يمتاز نموذج منها بتوفر تسهيلات أخرى كالدكاكين والمخابز والحمامات، وربما مقرات خاصة بالحريم. وبعضهم كان أوسع حجماً ومساحة، بغرف في كلا الطابقين، أو فناءات مغلقة من الجو العاصف، أو ربما كان محصّناً تماماً. وعلى وجه العموم، فقد كانت هذه الأماكن آمنة تماماً في عهد الشاه عباس حتى إنّ بعضها بقي غير محصن كالسرادق الموجود على المناطق الساحلية المنخفضة على طول الخليج العربي. وبالمقارنة بنماذج أقدم من العصر السلجوقي في إيران وسورية والأناضول التي امتازت ببواباتها الباذخة وأقواسها المتنوعة، فإنّ الخانات الصفوية تُظهر الطبيعة "العملية" من حيث البساطة في الديكور؛ ويعود ذلك إلى الحاجة الماسة وقتئذ للخانات وبالتالي إلى سرعة الإنجاز ما حرمها من الديكور الباذخ الذي طبعَ العمائر الصفوية.

بعد وفاة الشاه عباس سنة 1629 اقتصرت رعاية العمارة في عهد من خلَفه على تشييد الأبنية الصغيرة، ولاسيما في أصفهان التي بقيت العاصمة واستمرت فيها وتيرة البناء البسيط. فقد شيّد جسر الخواجو سنة 1650 على أسس وضعت في عهد الشاه عباس الثاني (العهد 66-1642)؛ ويقع الجسر على مفترق الطرق القديمة المؤدية إلى شيراز ويصل منطقة الخواجو وصلاً مباشراً بجنوب الميدان والمنطقة الزرادشتية على الضفة الجنوبية. ويبلغ طول الجسر حوالي نصف طول جسر سي أو سي بول، لكنه أكثر تعقيداً، إذ له طريق خاص بالخيول وطريق آخر للعربات ذات العجلات يكتنفهما طريقا مشاة مقنطرين. ويرتفعُ الجسر ومقترباته على قاعدة صخرية وله دعامة تتوسط تيار النهر باتجاه المصب. وفي المركز هناك سرادق مثمّن لراحة الحاكم واستمتاعه بمناظر النهر الخلابة.

لقد شيّدت القصور والسرادقات ولاسيما ضمن المتنزه الملكي على مساحة سبعة هكتارات خلف عالي قابو. وقد أقيم مبنى جيهيل سوتون على محور الميدان حيث يجثمُ فوق منصة محاطة من جهات ثلاث بقنوات صخرية ذات نوافير وجداول تصبّ في بركة عاكسة أبعادها 110 في 20 متراً تمرّ من أمام الواجهة الرئيسة. وتضمّ البناية ثلاثة أجزاء منفصلة وتبدو واضحة المعالم من الخارج وعن بعد (الصورة 243). وفي المقدمة يوجد "التالار" وهو قائم على عشرين عموداً ومكسو بسقف خشبي مسطح، يوجد خلفه مدخل مسقف تكتنفه أروقة مستطيلة، بينما يوجد في مؤخرته إيوان مقنطر مكسو بمقرنصات وزخرفة عاكسة (بالفارسية عينا كاري). ومن الإيوان ينطلق المرء نحو الفضاء الداخلي الرئيس وهو عبارة عن قاعة استقبال مستطيلة واسعة (أبعادها 11 في 23 متراً) تغشاها قناطر مستعرضة تسند قبابا، بينما تنزوي حجرات ثانوية مصفوفة على طابقين في الأركان، وعلى الجوانب توجد مداخل سطحية جُعلت مفتوحة على الخارج. ويتميّز التخطيط بالدمج بين المساحات الداخلية والخارجية حتى أنّ المرء ينتقل من الحديقة المفتوحة خلال مساحات شبه مسقّفة إلى الداخل. وقد طُمست معالم الجدران بأعمال الزخرفة العاكسة ولاسيما على السطوح الصغيرة للقنطرة المقرنصة فضلاً عن المرايا الكبيرة المصنوعة من زجاج البندقية التي قدّمها قاضي البندقية الأول. أمّا اسم المبنى "جيهيل سوتون" (ويعني الأعمدة الأربعون) فيعتقد أنها اشتقت من تأثير الأعمدة العشرين للتالار وانعكاسها الخلّاب على البركة الضخمة. وقد تكون هذه التسمية غيرَ دقيقة، ولا سيما أنّ كلمة "أربعون" بالفارسية



242. بيستون، الخان، 5-1681، الفناء.

243. إصفهان، جهيل سيتون، بدء به سنة 1647، منظر من الشمال-الغربي.

244. إصفهان، جيهيل سيتون، جدارية في الغرفة (P4) تُظهر المتنزهين، (1647 على الأرجح).

245. إصفهان، جيهيل سيتون، جدارية في الرواق الرئيس تُظهر طهماسب مستقبلا هومايان أواخر العقد 1660.

تعني "مئة " للدلالة على كثرة الشيء أو تعدده.

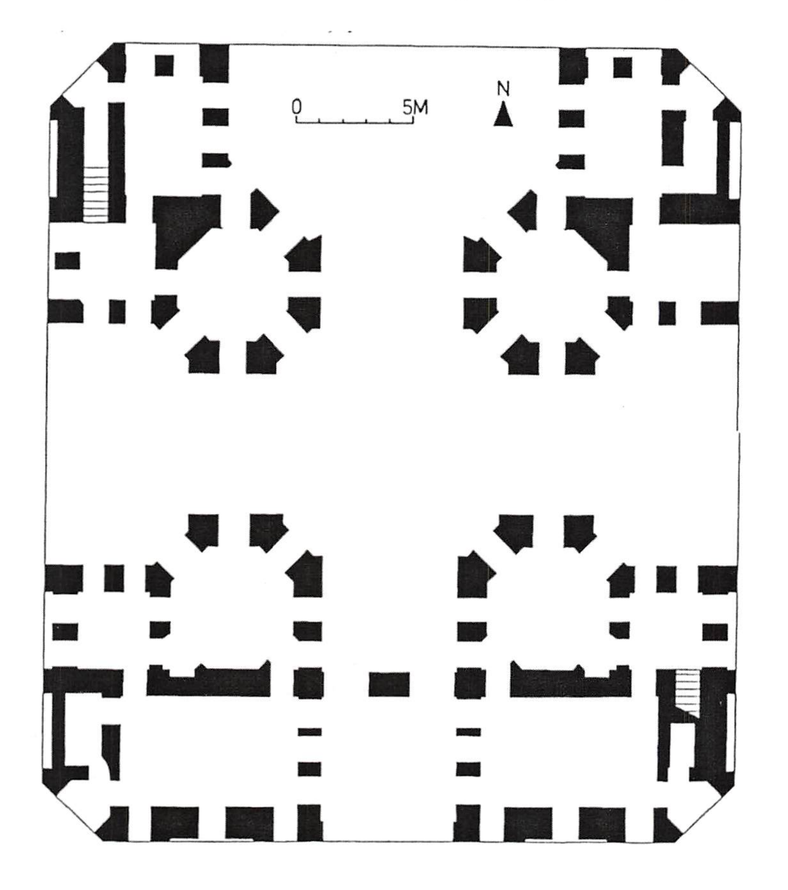
لقد شيّد الشاه عباس الثاني مبنى جيهيل سوتون بادئ الأمر سنة 1647 حول نواة؛ لكن نيراناً التهمته سنة 1705 فأعيد بناؤه في السنة اللاحقة عندها أضيف "التالار"، بمعنى أنّ المبنى لا يُمثّل حدثاً معيّناً أو لحظة تاريخية بعينها لكنه شاهد حي، كما هو الحال في عالى قابو، على تشييد القصور الصفوية وإعادة ترميمها وتجديدها وتوسيعها لتلبي الحاجات والذوق المتنامي. وبالطريقة نفسها تشي رسومات الجدران بتنوع الموضوعات والأساليب وبتبدلها والإضافة إليها خلال الأزمان. ويعود تاريخ الرسومات صغيرة الحجم منها إلى أواخر العقد 1640 بينما تشير الأربع الأخرى الأكبر حجماً إلى أنّها أضيفت في العقدين التاليين.

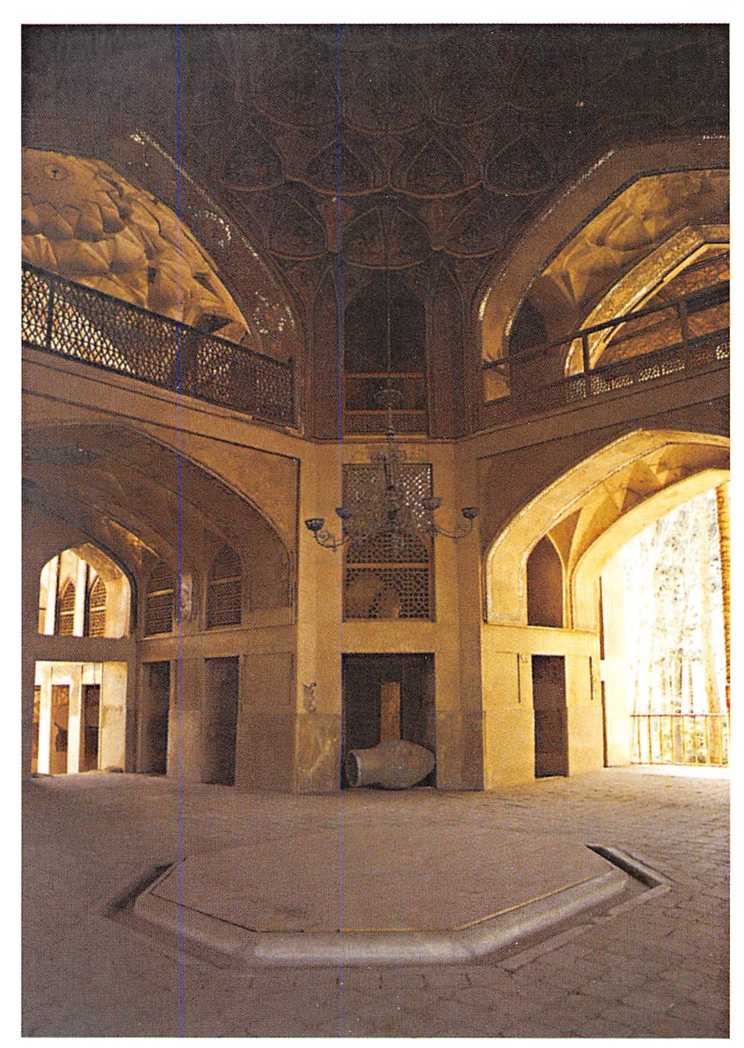
توجد أفضل الرسومات صغيرة الحجم في الحجرات الواقعة إلى الشرق من الرواق الرئيس على الجانب الآخر من الإيوان، حيث تزدان بها الجدران وغيرها من الكوات والفتحات التي جُعلت تحت السقف. وقد وُضعت الرسومات في أطر ملونة وبدَت قريبةَ الشبه بأخرى كانت معلّقة على الحائط ومؤطرة بمجاميع زخرفة زهرية. وتمثّل هذه الرسومات أفضل رسومات الجدران المعاصرة لجودة طريقة الحفظ وحسن استعادتها كما أنها تُظهر التقارب الشديد من حيث الموضوع والأسلوب من فن المخطوطات والرسومات الإيضاحية المعاصرَين. وقد نُسبت أجودها إلى محمد قاسم، أحد رسامي البلاط في عهد الشاه عباس الثاني والمعروف باشتغاله على عدد من المخطوطات. فالغرفة (P4) تزدان بمشاهد المتنزهين في أصقاع البلاد، والمنغمسين في السكر، وهم متكؤون على الأرائك يسكبون الدنان ويتبادلون أطراف الحديث رافعين الكؤوس والأقداح، أو جالسين جنب بعضهم البعض تحت أشجارٍ في عراء مفتوح. وتبدو عناصر العراء خلفية سطحية الارتباط بالموضوع،لا وهو الوصف المفصّل لطبقة المترفين من الناس. ويدل وجود هؤلاء الغلمان بزيّهم الباذخ على رواج أسلوب رضا حتى منتصف القرن السابع عشر. أمّا الغرفة الأخرى (P3) فتضم مشاهد من الأدب الفارسي، حيث تصف الرسومات خسرو وشيرين أو يوسف وزليخة فضلاً عن أفراد آخرين مجهولي الهوية؛ وتبدو طريقة التصوير الأيقوني فيها موازية للملذات الملكية الموصوفة في الغرفة المقابلة.

أمّا في الغرفة الرئيسة حيث تُظهر الجداريات التاريخية الكبيرة أسلوباً مختلفاً تماماً من حيث التنفيذ؛ ففي الجداريات الأربع يبدو الملوك الصفويون منشغلين بمحاربة جيرانهم من المسلمين في الشرق؛ فها هو إسماعيل يحارب الخان الشيباني الأوزبكي (في معركة عُرّفت خطأً بـ"جالديران")، وها هو طهماسب يستقبل الإمبراطور المغولي هومايان (الصورة 245)؛ بينما بدا الشاه عباس الأول مستقبلاً الوالي نادر محمد خان (حاكم بخارى بين الأعوام 1608-1605)، فضلاً عن الشاه عباس الثاني وهو يستقبل سفيراً هندياً (ربما طربيات خان الذي أرسل إلى البلاط الصفوي في الثاني عشر من تشرين الثاني سنة 1663 حاملاً رسالة جوابية إلى سفارة عباس الثاني بمناسبة اعتلاء أورانج زيب العرش سنة 1658). وتشيرُ طريقة الرسم واستخدام أسلوب الجلاء والقتامة مع اللون الواحد فضلاً عن المناظر الطبيعية المعبرة إلى التأثر بتقنيات التمثيل الغربية، على الرغم من تطبيقها السطحي على الأسلوب الفارسي التقليدي. وبينما كان أسلوب اختلاط الشخصيات في الصورة يوحي بالعمق، جُعلت الشخصيات الملكية في المركز بعزلة تامة. فالشاه طهماسب على سبيل المثال يبدو مالئاً مكانه الشرفي على اليمين. ويمكن ملاحظه الأسلوب نفسه في عديد الرسومات الزيتية على القماش أو الجداريات التي تزينت بها بيوت الأرمن في جُلفا الجديدة. إنّ برنامج الجداريات التاريخية التي تضمّها الغرفة الرئيسة من جيهيل سوتون يرسم بحق الشخصية المعبّرة عن المبنى التي استخدمت لاستقبال الضيوف أو الجماهير. وبالمقارنة برسومات عالى قابو، نجد القليل من الرسوم الشبقية؛ فهذه الرسومات التي تمثل الانتصارات الرسمية والسفراء تعود إلى نوع من فن جداريات القصور من العالم الاسلامي وفي آسيا المركزية الغربية التي تعود إلى أوائل القرن الثامن في منطقة "قصير عمرة" من الصحراء الأردنية وإلى القرن السابع في أفراسياب (سمرقند القديمة).

أمّا السرادق الصفوي الآخر (الصورة 246) الذي سلم فهو الذي أُنشىء برعاية الشاه سليمان الأول / الصافي الثاني (العهد 94-1666)، ويعرف بـ "هاشت بيهشت" (أي: الجنان الثمان)، فيضمّ هيكلاً عمارياً مربعاً ذا طابقين في باغي بلبل (أي: حديقة العندليب) ويمتد بمحاذاة محور طريق جهار باغ. ويبلغ طول أحد أضلاعه ثلاثين متراً، ويضم هذا السرادق رواقاً مركزياً مسقفاً بقنطرة مقرنصة تتدلى منها مشكاة أو ثرياً فوق البركة المركزية (الصورة 247). كما أنّ هناك أربعة أبواب على كل جانب، تُفتح على مداخل مواجهة للحدائق فضلاً عن أبواب صغيرة ركنية تُفضي إلى مجاميع من الغرف المصفوفة على طابقين. ويورد الإخباريّون أنّ البناء تمّ سنة 1669 ويدل اسمه على نوع من القصور عُرف منذ القرن الخامس عشر في هرات وتبريز (راجع الفصل الرابع)، هذا الطراز مستوحى من العمران العثماني لـ"جينيلي كوشك" بإسطنبول (الصورة 270) وطوّره المغول في الهند وجعلوه أضرحة فخمة (راجع الفصل الثامن

246.أصفهان، مخطط هاشت بيهشت، سنة 1669.





247. أصفهان، هاشت بيهشت، منظر من الداخل.

عشر)؛ بيد أنّ الاسم قد يدلّ على أنّ القصر صمّم لخلق ملذات الجنة على الأرض. وعلى الرغم من أنّ بعض أطلال المبنى كانت مزدانة بديكور باذخ من الرسومات الجدارية غير التشخيصية، إلّا أنّ أهمية المبنى تكمن في ملامحه المكانية. فالمساحات الداخلية والخارجية متداخلة مع بعضها بحيث يصعب تمييز أحدهما عن الآخر ولا سيما أنّ المرء يبقى واعياً بما هو في الخارج عندما يكون في الداخل والعكس صحيح أيضاً. ومما ساعد على ذلك هو طريقة توظيف الماء؛ فالنظام المائي فيه يغذي نافورة مركزية من الحوض المركزي وشلالات في الإيوان الجنوبي وخلف الجانب الشمالي. أمّا الداخل فيُضاء من مصادر عدة؛ فالضوء ينعكس في الماء المتلألئ وعلى فسيفساء السقوف العاكسة. وقد فُقد الجزء الأكبر من الكسوة الآجرية الملوّنة، لكن رسومات كوسته خلال القرن التاسع عشر أشارت إلى أنّ للسطوح كان ديكور بهيّ. كما أنّ معظم الأعمال الصفوية ومنها مجاميع الآجر المستخدم في ملء عروات العقد من الداخل كانت محدودة لتلائم الطبيعةَ الشخصية للمبنى؛ بيد أنّ فتح علي شاه (العهد 1797-1834) أوعز بإضافة لوحات من الآجر كبيرة الحجم تصوره متوجاً ومحاطاً بولديه.

إنّ الآجر التشخيصي لفتح علي شاه هو نوع رائج في أصفهان الصفوية؛ ويعتقد أنّ أصل مجاميع الآجر ذي الفواصل الجافة والقادمة من واحد أو أكثر من السرادقات الواقعة خلف جهار باغ محفوظ لدى مرافق أمريكية وأوربية. وجلّها يُظهر شخوصاً ذكرية وأخرى أنثوية في بيئة بستانية. ففي إحداها الموجود في نيويورك (الصورة 248) تبدو فتاة مستلقية وبيدها قارورة خمر برفقة رجل يحمل قطعة قماش وبجانبه عدد من الخدم يقدمون الطعام والشراب. وللفتاة ملامح غير إيرانية فضلاً عن تسريحة الشعر الغريبة، بينما يبدو الرجل بملابس أوروبية. أمّا في نسخة لندن، فتبدو الشخوص الرئيسة فارسية مألوفة. وعلى كل حال تمّ جمع هذه الشخوص السوقية وملحقاتها وعناصر المنظر الطبيعي فيها وعولجت بألوان ستة: الأخضر والأزرق الغامق والخفيف والأسود والأصفر والأبيض؛ كما أنّ الشكل غير الدارج لحافة نسخة لندن العليا وألواح نسخة نيويورك يشيان بنية وضعهما في مكان أو إطار معد مسبقاً؛ فالحافة اليسرى من لوحة نسخة نيويورك تبدو أنّها قُطعت في وقت لاحق ما أدّى إلى فقدان صورة الشخص الذي بدا وهو يقدم صحن فاكهة. ولنسخة نيويورك خصائص أخرى، إذ تبدو فيها فتاة بوشم ثلاثي على ساعديها، تُذكّر برسومات فارسية من القرن السابع عشر تُظهر شباباً وقد أحرقوا ساعديهم من جنون العشق، بينما تلتف الطرحة المهداة من صاحبها حول ساقيها. إنّ هذه الرسوم تتناسب والديكور الذي زيّن السرادقات المنعزلة لممارسة العربدة والموبقات، حتى إنّ نصاً وصلنا من منتصف القرن الثامن عشر يصف بتفصيل صارخ ما يجري وراء الحدائق وخلف ستار جهار باغ.

إنّ آخر إنجاز يُذكر للحقبة الصفوية هو مجمع رعاه حسين الأول (العهد 1694-1722) والمقام على جهار باغ. فقد تجسّد في هذا المعلم العمراني العودة إلى طرز العمران الفخم المفضّل لدى الشاه عباس الأول وضمّ مدرسةً عُرفت بـ"مداري شاه" (أي: أمّ الشاه) فضلاً عن خان وإسطبلات وسوق وقفت جميعها للمؤسسة الخيرية. ويتميز مخطط المبنى بصرامة اتساقه وإحداثياته: فالمدرسة والخان وكذلك الإسطبلات جُعلت بمحاذاة السوق وموصلة به حيث يقع السوق على طول جوانبها الشمالية. والسوق عبارة عن ممر طويل يمتد لمئتين وعشرين متراً تصطفّ على جانبيه صفوف من القناطر؛ خصصت الثمانون متراً منها الواقعة إلى الغرب من المدرسة لإقامة الدكاكين، بينما خصصت أجزاء من الجهة الشرقية ومن المركز للأكشاك. ويفتح المدخل إلى المدرسة قبالة جهار باغ، ويُفضي إلى فنائه المفتوح (الصورة 249) المقسم بمسارات صغيرة وبرك إلى أجزاء ربعية، حيث يتكرر ذلك على نطاق أصغر خارج جهار باغ. والفناء محاط بطابقين من الغرف، وكما هو الحال في مدرسة القرن الخامس عشر في خاركيرد (الصور 62، 63) كانت الأركان مشطوبة. أمّا فراغ القبة جُعل عند الزوايا اليمنى من المدخل بمعنى أنّه ليس بمحاذاة القبلة تماماً، فإنّه يحاكي طراز مسجد الشاه، مع أنّ كسوة البلاط تشي بانحدار جودة العمل في المبنى السابق. ويمكن ملاحظة مجموعات كبيرة من زخرفة المربّعات (الكاروهات) مع غياب الفسيفساء. وغالباً ما تكون التصاميم الهندسية غير بارعة بينما ضمّ الملون الأصفر الناري. ومع ذلك، تطلّ مدرسة مداري شاه ببهاء جيرها الأبيض الناصع وأقواسها ذات الخطوط الزرقاء الأخاذة وآجرها المتلألئ والمنعكس في البركة وهوائها المنعش وصفائها الممتع، صفات ازدانت بها أكثر مما رمى إليه بانيها أو مهندسها. إنّ أبهة التصميم وحسن التشكيل ورهبة الموقع ككل غدوا مصدرَ إلهام للعمرانيين في القرنين القادمين.



248. بلاطة تُظهر شخوصاً في حديقة بأصفهان، أوائل القرن السابع عشر. طولها 1.98 متراً؛ موجودة في متحف متروبوليتان للفنون، بنيويورك.

لقد شهدت شيراز حركة عمرانية شبيهة بالتي رعاها عباس الأول في أصفهان، ولكن على نطاق أضيق، في عهد الشاه الزندي محمد كريم خان الذي جاء وريثاً صفوياً فحكم بين العام 1750 وحتى العام 1779؛ فقد أغدق هذا الأخير على عاصمته بشق الطرق الواسعة فضلاً عن رعاية خمسة وعشرين مبنى عاماً من بينها مسجد وسوق

248. بلاطة تُظهر شخوصاً في حديقة بأصفهان، أوائل القرن السابع عشر. طولها 1.98 متراً؛ موجودة في متحف متروبوليتان للفنون، بنيويورك.

وقصر؛ وأهمها تلك التي جُعلت حول الميدان مُتبّعاً النظام الذي اضطلع به الصفويون في أصفهان وكيرمان. وعلى الرغم من عمليات التحديث التي تعرّضت لها خلال الأزمان ولاسيما شطرها بشارع عريض إلى نصفين، إلّا أنّه يمكن تصوّر العمارة القديمة؛ فإلى الشمال كانت هناك القلعة، أو الأرك، فضلاً عن بعض من أطلال القصر. أمّا إلى الجنوب، فوجد مسجد الوصي (بالفارسية مسجد الوكيل) الذي بُدىء العمل به سنة 1766؛ وهو مسجد جامع ذو فناء مربع يبلغ طول ضلعه ستين متراً ومحاط بصف من العقود بطابق واحد مع إيوانين إلى الشمال وإلى الجنوب (الصورة 250)؛ يرتبط الشمالي بالميدان عن طريق مدخل غاطس، بينما يُفضي الإيوان الجنوبي إلى رواق الصلاة الرئيس، وهي مستطيلة الشكل ذات صف من البائكات المقنطرة المسندة بثمانية وأربعين عموداً صخرياً مُخدداً. ولواجهة الفناء دادو حجري وآجر مزخرف بالأزهار الطبيعية وبمختلف الألوان من درجات اللونين الأصفر والوردي. كما ضمّ مجمع الوكيل حماماً عاماً خلف الجامع وسوقاً مقنطراً إلى الشرق منه.

250. شيراز، فناء مسجد الوكيل، بُدىء به سنة 1766، بعض من تفاصيل تصميم البلاط.

الفصل الرابع عشر

العمارة والفنون في آسيا الوسطى في حقبة الأوزبك

بين سقوط السلالة التيمورية في هراة إبّان القرن السادس عشر واعتلاء الروس عرشها في القرن التاسع عشر، شهدت بلاد ماوراء النهر حركة أحياء الجنكيزخانية الجديدة حيث قام النظام السياسي فيها على مبدأ المحاصصة الإقطاعية بقيادة الألخانيين المنحدرين من جنكيز خان خلال كبيرهم جوكي. وقد كان شكل الحكم قائماً على الشراكة ومتجسداً في العشيرة الحاكمة، بينما أُسّس نظام تداول السلطة على وفق الأكبر سناً. وقد اقتصرت شرعية خلافة الحاكم في القرن السادس عشر على أولاده الذكور، أو على نجل جوكي الأصغر، شيبان، وبذا عُرف أفراد العائلة التي حكمت بلاد ماوراء النهر من العام 1500 وحتى العام 1598 بالشيبانيين. وفي القرن السابع عشر وحتى فجر القرن الثامن عشر اقتصرت الشرعية على ولد آخر من أولاد جوكي وهو تقي-تيمور وبذا عُرفت العائلة الحاكمة في المنطقة بـ "تقي-التيمورية." والأهم من الألخانات هم الأمراء الذين كانوا قادة المجاميع القبلية المغولية-التركية ورؤساء العشائر الذين تَبَوّؤوا المناصب الإدارية والعسكرية. أمّا المجموعة الثالثة من المتشاركين في نظام العائلة الإقطاعية فكانوا الطبقة المتعلّمة التي ضمّت علماء مسلمين تقليدين وشيوخاً وإخوانَ الصوفية. وكانت هذه المجموعة الوسيط بين المحرومين من التصويت أو المهمشين وبين الطبقة الحاكمة. بينما عرفت بشكلٍ غير دقيق المجموعات الثلاث مجتمعةً بـ "الأوزبك" واشتهرت برعايتها الهامة للعمران والفنون ولاسيما المخطوطات المصوّرة. ومن حيث الشكل والأسلوب اعتمدت الأعمال المنتجة برعاية الأوزبك في آسيا الوسطى على أعمال أخرى أنتجت في القرن الخامس عشر في عهد التيموريين (انظر الفصلين الرابع والخامس)؛ كما أنّ تكرار الأشكال نفسها ولقرنين متتاليين دلّ على غزارة الإنتاج من جهة (ففي مجال العمارة شُيّد أكثر من 350 مبنى عامّاً وفق مصادر معاصرة)، كما دلّ على تواضع النوعية من جهةٍ أخرى ولاسيما بمقارنتها بأعمال معاصرة رعاها الصفويون والعثمانيون الذين كان في متناولهم مخزون هائل منها.

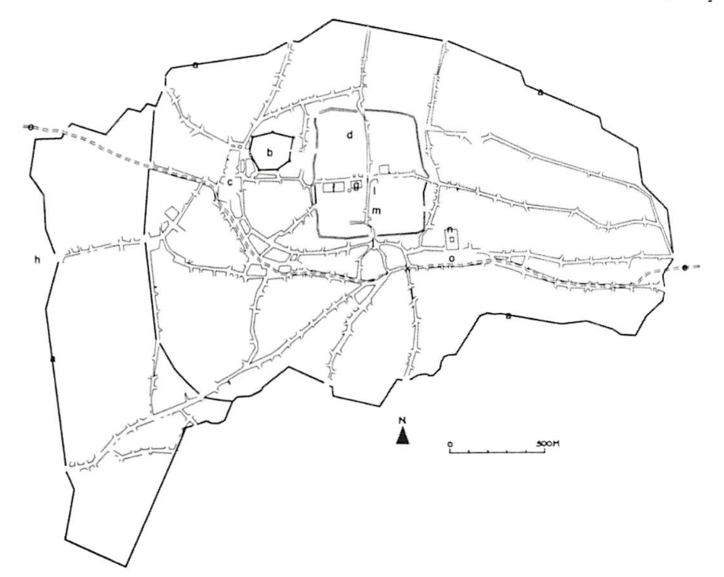
العمارة في حقبة الأوزبك

لقد اشتهر الشيبانيون والتقي-التيموريون بشغفهم بالعمارة؛ فقد أقاموا علاقات دولية واسعة ولاسيما مع الإمارة الروسية مسكوفي (Muscovy) وقد عمّروا الكثير من المشيّدات التجارية كالأسواق والخانات والجسور والمخازن الجوفية (أو السراديب)، بيد أنّ رعاية المباني الرئيسة تمركزت في العاصمة بخارى وغيرها من المدن الكبرى كسمرقند، وأهمّها بناء مدني عُرف بـ "الجارسو" وهو سوق للبيع بالمفرد ذو فضاء مركزي مقبب محاط بأزقة مقنطرة وورش. وعلى العموم، صمدت تقاليد العمران التيموري المعروف طوال القرن الخامس عشر، فضلاً عن أنظمة مبتدعة من التقبيب وبناء العقود لتنظيم الفضاءات الداخلية. وقد غدَت الأشكال والخطط العمارية أكثر نمطيةً حتى لم تعد الابتكارات الهيكلية لمشيّداتٍ من هنا وهناك ذات بال، اللّهم إلا بعض المجاميع العمارية التي عكست التطور الحضري والاقتصادي الذي شهدته المنطقة ككل.

لقد حلّت مدينة بخارى محل سمرقند من حيث كونها المركز السياسي والديني لبلاد ماوراء النهر؛ ففي النصف الأول من القرن السادس عشر تعرّضت العاصمة إلى تغييرات جذرية في بنيتها في عهد عبيدالله الشيباني الذي كان خان بخارى من العام 1512 وكخانٍ أعظم من عام 1533 وحتى وفاته سنة 1540، وفي عهد نجله عبدالعزيز الذي أضحى خان بخارى منذ ذلك الحين وحتى العام 1550 (الصورة 251). وقد أعيد بناء سور المدينة، حيث يمكن الآن رؤية أطلال سور ضخم محصّن من عشرة أمتار طولاً وخمسة أمتار سمكاً ومتراس ذي شرف وأبراج شبه مستديرة. وقد حافظت بخارى، حالها حال فاس في المغرب، على الكثير من هويتها التقليدية إذ إنها تمثّل أنموذجاً طيباً للمدينة الإسلامية ما قبل الحداثة.

كما جرى بناء عدد من المجاميع العمارية بضمنها مبنى يقع في مركز بخارى ويُعرف بـ "باي يكالان" (أي أسفل كالان) الذي ضمّ منارةً ومسجداً ومدرسة. وقد شيّد منارة كالان ذات الخمسة وأربعين متراً طولاً سنة 1127 الخان قره خانيد أرسلان فغدت صرحاً رائعاً تفخر به المدينة، كما أقيم المسجد الجامع متاخماً لها في الوقت نفسه فصار أكبر جوامع آسيا الوسطى قاطبةً إذ بلغت أبعاده 130 في 80 متراً بطاقة استيعابية بلغت اثني عشر ألف مصلٍ؛ وقد رُمِّمَ خلال القرن الخامس عشر، وعلى وفق ماجاء من أخبار أنّ زخرفته أنجزت سنة 1514 (الصورة 252). ويُلحظ من الواجهة المركزية للجامع

251. بخارى، مخطط من القرن السادس عشر. أ. أسوار المدينة؛ ب. القلعة؛ ج. الريكستان؛ د. المدينة الداخلية؛ ر. رودي-شان (فرع ظرف شان)؛ ز. المسجد الجامع؛ س. مدرسة ميري عرب؛ ص. الطريق إلى جاهار بكر؛ ط. قبة الصاغة؛ ع. قبة سوق الطاقيات؛ ف. قبة الصرّافين؛ ق. الخان؛ ك. المستودع؛ ل. مدرسة قول بابا كولكالتاش؛ م. مجمع لأبي هاوس.



252. فناء مسجد كالان ببخارى، أعيد بناء الديكور سنة 1514.

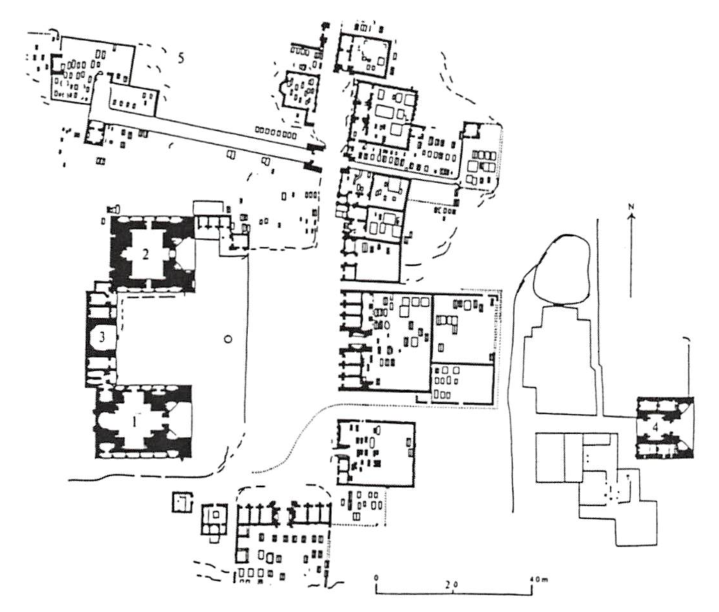
253. واجهة مدرسة ميري عرب، بخارى 6-1535.

بوابة المدخل ذات الزوايا المشطوفة تكتنف فتحة مقوسة ضخمة. وتُفضي البوابة إلى فناء واسع (بأبعاد 77 في 40 متراً) وإيونات تتوسط الجهات الأربع وتتصل ببعضها البعض بأروقة ذات طابق واحد. وتدلّ قبة فارهة زرقاء (ارتفاعها ثلاثون متراً) على المحور المركزي الطويل فضلاً عن محراب ذي لون واحد في الداخل. وتكمنُ روعة البناء في شكله البسيط البيّن وديكوره المتواضع ولاسيما بمقارنته بمثيلاته من عمائر القرن الماضي، إذ تتميّز أسواره بلبنات الآجر المصقول المزخرف بالآجر المزجج، بينما برزت بوابته بديكورها الباذخ الذي جُعل من الرخام والبلاط المزجج.

أمّا المبنى الثالث ضمن مجمع بايي كالان فهو عبارة عن مدرسة عُرفت باسم مؤسسها "مير عرب" (36-1535) وتقع مقابل المسجد، وكان سيد مير عبدالله شيخاً صوفياً لُقّب بـ "مير عرب" وقدم من سيرام (إسفيجاب) إلى بخارى بعد العام 1515. ويكرر شكل المدرسة الذي قوامه مستقيم بسيط شكلَ الجامع المحاذي (بأبعاد 73 في 55 متراً). وللمدرسة فناء مركزي (بأبعاد 37 في 33 متراً) محاط بإيونات وطابقين من الغرف. وتتميّز جدرانه الثلاثة بخلوها من أي ديكور أو زخرفة، بينما للواجهة الرئيسة، التي كانت مكسوة بالفسيفساء الآجري عالي الجودة متعدد الألوان، إيوان مركزي تكتنفه أروقة وأبراج ركنية (الصورة 253). وتنهض قبتان فارهتان زرقاوان على بدنين شاهقين من وراء الواجهة، وللرائي أنّ يميّز قاعة درس متعامدة (بالفارسية درس خانه) فضلاً عن مدفن المؤسس. وتغشى الغرف الداخلية نظام متميّز من أقواس أربعة متقاطعة وجوفات كروية سطحية (flat pendentives) وإفريز مقرنص داعم للقبة للبدن ذي الإضاءة الطبيعية، وكلّها مكسوة بلبنات الآجر المصقول والآجر المزجج الذي جُعل حول الحافات.

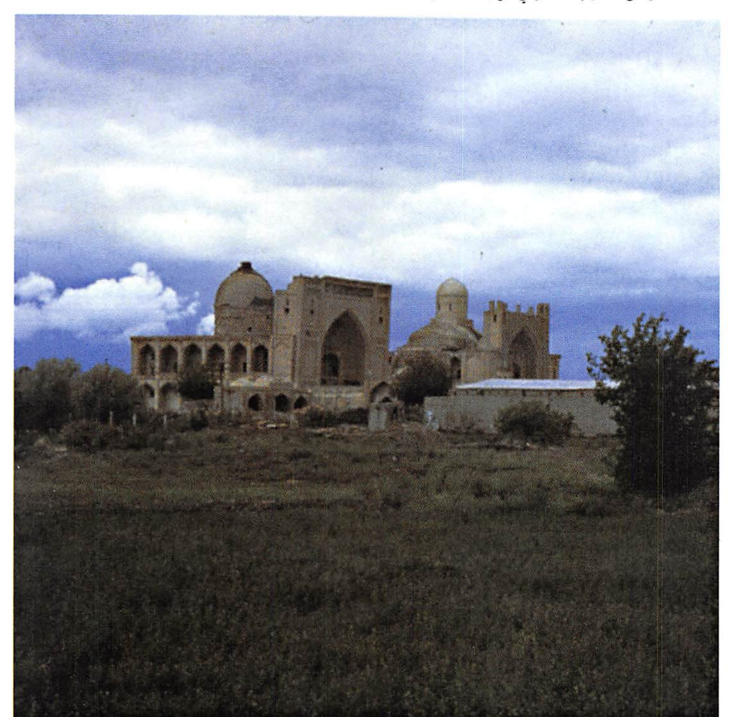
شهدت بخارى نهوضاً جديداً في النصف الثاني من القرن السادس عشر في عهد فرع آخر من شجرة العائلة الشيبانية الحاكمة المتمثّل في عصر عبدالله بن إسكندر الذي استولى على بخارى سنة 1557، وبعد أربع سنوات استطاع أن يعلن والدَه إسكندر خاناً أعظم؛ وبقي إسكندر على سدة الحكم بينما احتفظ نجلُه عبدالله بصفة الحاكم الفعلي حتى وفاة والده سنة 1563 إذ أعلن نفسَه خاناً أعظم بمساعدة الشيخ الصوفي خواجه سعيد الدين جيباري. وبرعاية من عبدالله خان (العهد 1583-98) وأقرب معاونيه الأمير قول بابا كوكالتاش والشيخ الصوفي خواجه سعيد نُفِّذَ مشروعان ضخمان في بخارى (الصورة 251) وهما شارعان أحدهما يمتد من الشرق حتى الغرب والآخر يوصلُ الشمال بالجنوب، وهما شاهدان على التوسع الاقتصادي للمدينة خلال النصف الثاني من القرن السادس عشر ويزاوجان الوظيفتين الاقتصادية والثقافية للمدينة كما هو حال غيرهما من الشواهد كميدان شاه في أصفهان (راجع الفصل 13).

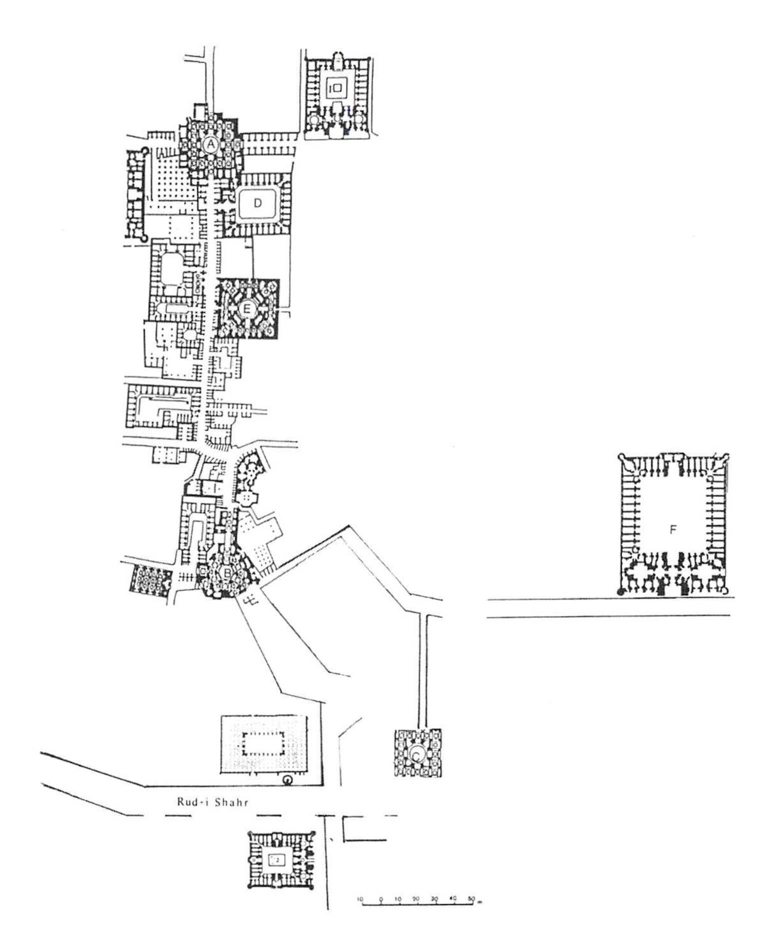
ويمرّ طريق الغرب-الشرقي في بخارى خلال الريكستان (Registan)، وهي مقاطعة تجارية مهمة تحت القلعة غرباً خلف أسوار المدينة بمسافة خمسة كيلومترات تمتدّ إلى مجمع مزار يُسمّى بـ "جار بكر" (الصور 254، 255)؛ والاسم مختصر من جاهار باغي إمام أبو بكر بن سعيد (أي: جنة الإمام أبو بكر أحمد بن سعيد الرباعية)؛ والموقع عبارة عن مقبرة عائلة شيوخ الجيباري وهم شيوخ الطريقة النقشبندية الصوفية. كما أنّها كانت متنزه العائلة وصارت مثواهم الأخير والمزار الخاص بهم بحلول منتصف القرن السادس عشر. وفي العقد بين 69-1559 موّل عبدالله خان بضعة مشيّداتٍ من المجمّع ومن بينها المسجد (في الصورة رقم أ) والمدرسة (ب)



254. مخطط مزار جار بكر في بخارى، 69-1559؛ 1. المسجد؛ 2. المدرسة؛ 3. الخانقاه؛ 4. البوابة؛ 5. المتنزه.

255. منظر من الجنوب-الشرقي لمزار جار بكر، بخارى 69-1559.





256. خريطة تطوير الضاحية التجارية المركزية من بخارى في النصف الثاني من القرن السادس عشر. أ. قبة الصاغة؛ ب. قبة سوق الطاقيات؛ ج. قبة الصرّافين؛ د. الخان؛ ه. المستودع؛ و. مدرسة قول كوكالتاش.

والخانقاه الخاصة بالمتصوّفة (ج). وتصطفّ العمائر الثلاث على مساحة بشكل الحرف U المفتوح من الشرق، فمن الجهة السفلى المترامية تتوسط المدرسة الجامعَ والخانقاه، ولكلٍّ منهما إيوان فسيح أمام قبة شاهقة. ومن الخارج يبدو الجامع والخانقاه متناظرين، مع قبتين مزدوجتين ترتفعان فوق بدنين تخترقهما عديدُ النوافذ، بيد أنهما يختلفان من حيث التفاصيل الداخلية. فالجامع المستطيل يبرزُ بفضائه البديع المتأتّي من سطح قبوي ذي مستويات ثلاثة يتوسط فضاءاً جُعل على شكل شبه قبة قائمة على أقواس حدوة الفرس؛ بينما للخانقاه المتعامدة الشكل تصميم تقليدي من قبة جاثمة فوق أقواس متقاطعة وشبكة من زخرفة الجوفات الكروية (a network of decor - tion pendentives). وقد كانت هناك منطقة من بضعة مئات من الياردات إلى الشرق من الطريق إلى بخارى ذات طابقين تمثل المدخل (د) وإلى الشمال يقع المزار وهو ذو حديقة تبلغ مساحتها خمسةً وعشرين هكتاراً مزروعة بالزهور وأنواع من أشجار الفاكهة. وقد وقفَ رئيس عائلة الجيباري للمزار عدداً من قطع الأراضي وقرية وطاحونتين من غرب بخارى، إذ بلغت عائدات الوقف الخاص بالمدرسة وحتى العام 1914 ما قيمته ستة آلاف روبية؛ بينما غدا الطريق بين الشرق-الغربي شاهداً حياً على النمو المطرد لمنطقة حضارية مكتظة بالسكان من الطرف الجنوب-الغربيّ للمدينة. أمّا من الطرف الشرقي، فقد شُيّد مجمّع آخر ضمّ حماماً ومدرستين متقابلتين وهما مدرسة مداري خان التي اكتمل بناؤها عام 67-1566 ومدرسة عبدالله خان التي أقيمت بعقدين بعدها. ولاستيعاب التوسع السكاني والحضري لهذا الطريق تمّ مدّ أسوار المدينة على مساحة قُدّرت بعشرين في المئة من مساحة أسوارها السابقة.

لقد كان التوسع والنمو الذي شهدته الطريق بين الشمال والجنوب المار خلال مركز مدينة بخارى تجارياً في طابعه بين الأعوام 1562 و 1587، إذ تشغلُ مركزه ثلاثة أسواق مسقفة تسمى بـ "جارسو أو جهارسو" (الصورة 256)، وتدعى أيضاً باختصار بـ"جهار سوق" (أي: الأسواق الأربعة)، وتُنسب إلى مبنى مقام على تقاطع شارعين تجاريين، أو إلى منطقة محيطة تأخذ اسمها من السوق. وفي بخارى تُدعى هذه الجارسو أو الأسواق بـ "طاقات" (أي أقواس) نسبة إلى سقوفها المقببة. ويُظهرُ المخطّط أنّ الموقع (A) في أقصى الشمال هو قبة الصاغة (طاقي زاركاران) وعلى الرغم من اسمه، فإنّه مخصّص لبيع الأقمشة بالمفرد؛ وإلى الجنوب بحوالي ثلاثمئة وخمسين متراً (B) توجد قبة بيع الطاقيات أو القبعات (طاقي تلباق فوروشان)؛ وإلى الطرف الجنوبي-الشرقي من السوق بحوالي مئة وخمسين متراً (C) توجد قبة الصرّافين (طاقي صرّافين). وقد كان السوق محاطاً بكل أنواع المرافق الخدمية والعامة. فعلى سبيل المثال يوجد بين قبة الصاغة وقبة الطاقيات خان ضخم (D) ومخزن للتجارة بالجملة (E) (بالفارسية تيم). وكان الخان بناءاً مستطيلاً بتصميم شبيه بتصميم المدرسة، وهو عبارة عن فناء محاط بطابقين من غرف للسكن وأخرى للخزن فضلاً عن الإسطبلات. وعلى النقيض من ذلك كان المخزن عبارة عن مشيّد مسقوف ومؤمّن ليلاً ولا يضمّ إسطبلاً أو مسكناً. أمّا إلى الشرق من قبة الصرّافين، فشُيّدت مدرسة أنفق على عمارتها الأمير قُول بابا كوكالتش سنة 1569 (F) وتبلغ مساحتها 68 في 69 متراً، وهي أكبر مدرسة في آسيا الوسطى إذ كانت تتسع لحوالي ثلاثمئة طالب. ومثلها مثل مبانٍ أقدم في بخارى، لها التصميم نفسه والمظهر الخارجي البسيط (الصورة 258)، بينما تتسم واجهاتها الداخلية بديكورها المفرط من الآجر المزجج.

وفي أعقاب وفاة عبدالله في شباط / فبراير سنة 1598، انهارت سيطرة الشيبانيين على دول ماوراء النهر، فانتقلت السيادة إلى تقي-التيموريين، الذين بسطوا قبضتَهم على مناطق أصغر من أسلافهم، بعد أن خسروا هراة وخراسان والمقاطعة الشمالية؛ ومالبثت أن نشبت الصراعات المتتالية على الخلافة في العقد الأول من حكم التقي-تيموريين تكلّلت بانقسام الألخانات إلى دويلتين منفصلتين، دولة الإمام قولي في العاصمة بخارى الذي أعلن نفسَه خاناً أعظم (العهد 42-1612) ودولة أخيه الأصغر ناظر محمد الذي حكم من عاصمته بلخ كخانٍ صغير. وقد انكمشت النهضة العمرانية التي اتسمت بها بخارى خلال النصف الثاني من القرن السادس عشر انكماشاً كبيراً على الرغم من تشييد بعض العمائر الضخمة. وقد بزغ نجم ناظر ديوان بيكي ارلات، وهو إداري عسكري رفيع كراع رئيس للعمران في بخارى في النصف الأول من القرن السابع عشر. ومن أهم منجزاته مجمع عرف بـ"لبي هاوس" (أي: حافة المستودع). وقد تمّ تطوير المنطقة الفاصلة بين مدرسة قُل بابا وفرع نهر ظَرَف شان الذي يخترق مركز المدينة وذلك بإقامة مستودع حجري مستقيم الشكل (بأبعاد 36 في 45.5 متراً). وإلى الغرب من الضفة أمر ناظر ديوان بيكي ارلات بإنشاء مسجد وخانقاه (الصورة 259) وإلى الشرق بإقامة مدرسة. واكتمل العمل بهذا المشروع الذي أقيم

257. قبة سوق الطاقيات في بخارى، 1580.

258. واجهة مدرسة قول كوكالتاش، 1569.

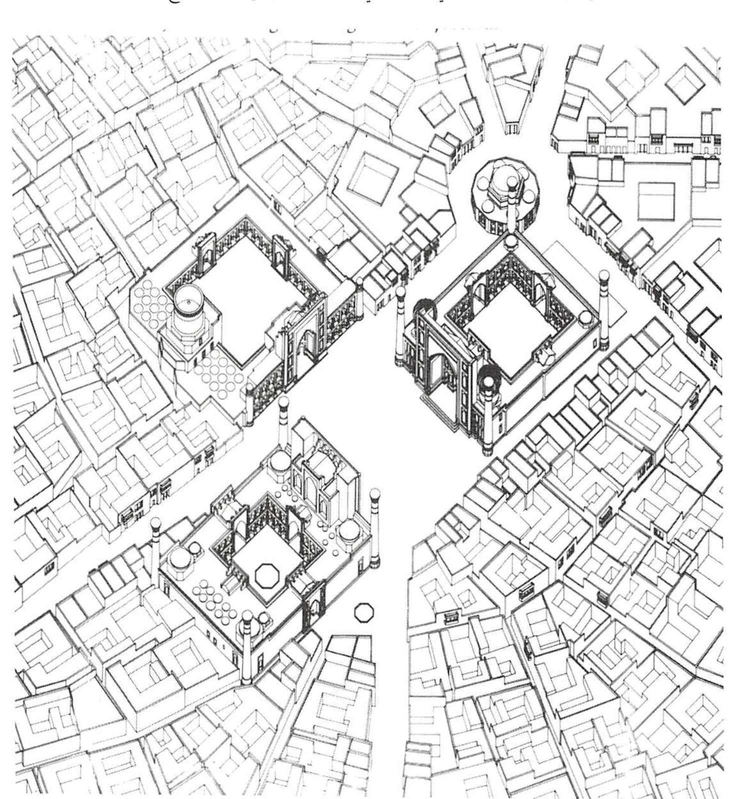
259. مسجد وخانقاه مجمع لأبي هاوس في بخارى، أنجز سنة 1620.

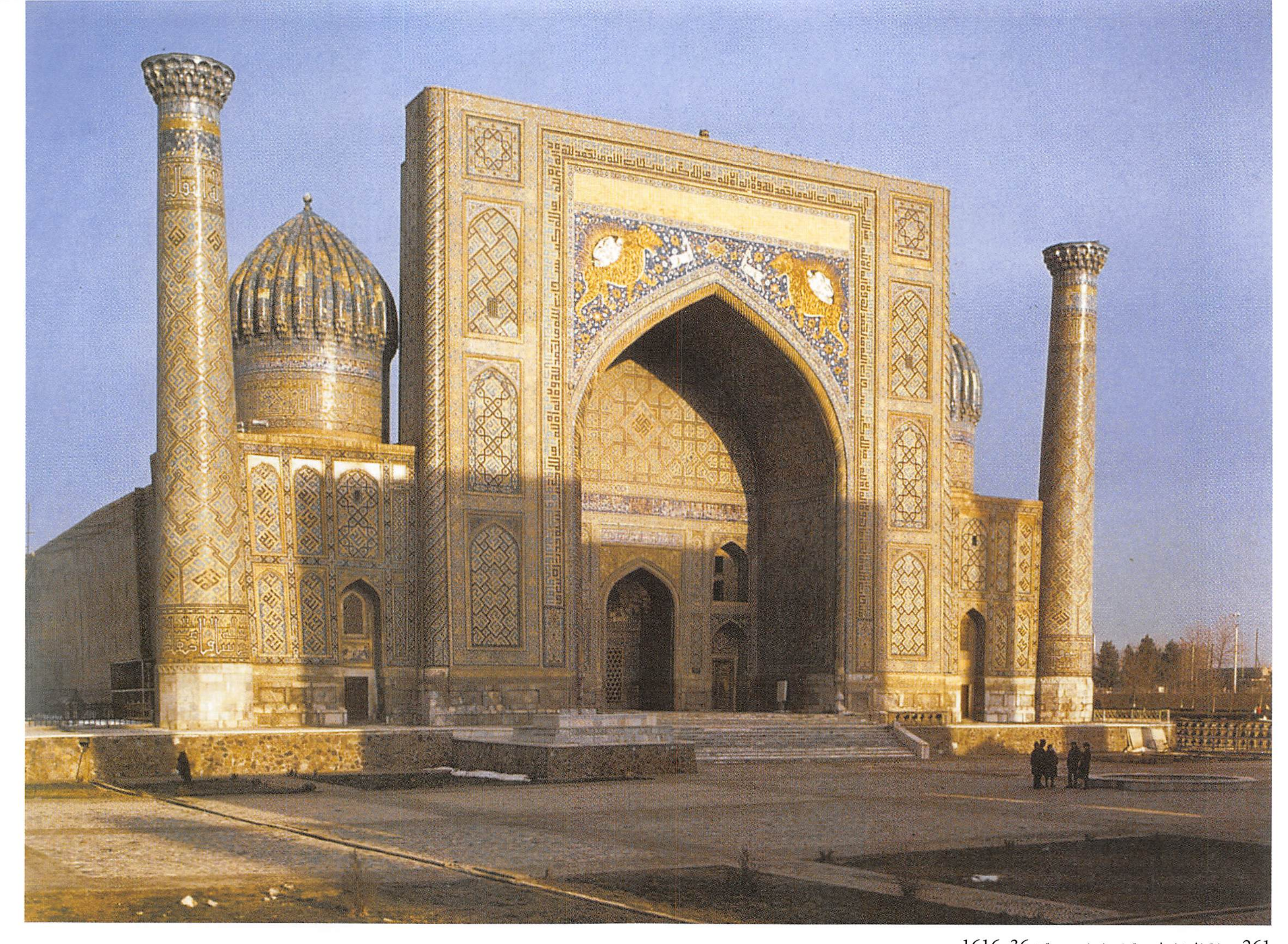
على مساحة على شكل الحرف U سنة 1620، وربما كان التصميم مصدر إلهام لمجمع شهير آخر في الريكستان بسمرقند.

لقد كانت الريكستان، ساحة مدينة سمرقند، الموقعَ الذي احتضن المدرسة ذات الخانقاه التي بناها الحاكم التيموري أولُك بيك بين الأعوام 21-1417 (راجع الفصل الرابع). وقد أضيف المزيد من العمائر حول الموقع وخلال العقد الأول من القرن السادس عشر، شيّد فاتح بلاد ماوراء النهر ومؤسس السلالة الشيبانية، محمد الشيباني (العهد 10-1501) مدرسةً مزدوجة على الطرف الشرقي، ثمّ أصبحت بمنزلة مدفن له وأفراد عائلته الثلاثة والثلاثين، إذ يُلحظُ وجود منصّة ضخمة من الحجر (بمساحة أربعة أمتار مربعة، وارتفاع مترين) وهي الضريح المشترك. ومن بين عمائر القرن السادس عشر الأخرى مسجد جامع ومدرسة إلى الجنوب من مدرسة أُلوك بيك شيّدها سنة 1528 على الأرجح اليكا كوكالتاش، وهو شخصية عسكرية مرموقة. بيد أنّ أيا من عمائر القرنين الخامس عشر والسادس عشر لم يصمد ماعدا مدرسة أُلوك بيك (الصور 57، 58) وكانت معلَماً فريداً قاد لتعرّف النمو الذي حصل في الريكستان إبّان القرن السابع عشر.

وقد قامَ يالانكتوش بي آلجن، وهو إداري عسكري وحاكم سمرقند، بإعادة إعمار الريكستان (الصورة 260) سنة 1618، وهي مركز مناطق أسرته الإقطاعية؛ حيث هدمَ خانقاه سلفه ألوك بيك ليقيمَ مدرسة جديدة عُرفت بـ "الشيردار" (أي: قبضة الأسد) تيمناً بزخرفة الأسود المحفورة على عروة عقود بوابة المدخل (الصورة 261). وتمّ البناء بين العامين 36-1635 وصُمّم مكمّلاً لمدرسة أولُك بيك المقابلة، إذ إنها قريبة الشبه من حيث التصميم والهيئة بالنموذج التيموري للواجهة من حيث الإيوان الضخم الذي تكتنفه قباب قائمة على أبدان فارهة مع منائر رشيقة عند الزوايا؛ ومن

260. مسقط عمودي للريكستان وماحولها في سمرقند في النصف الأول من القرن السابع عشر.



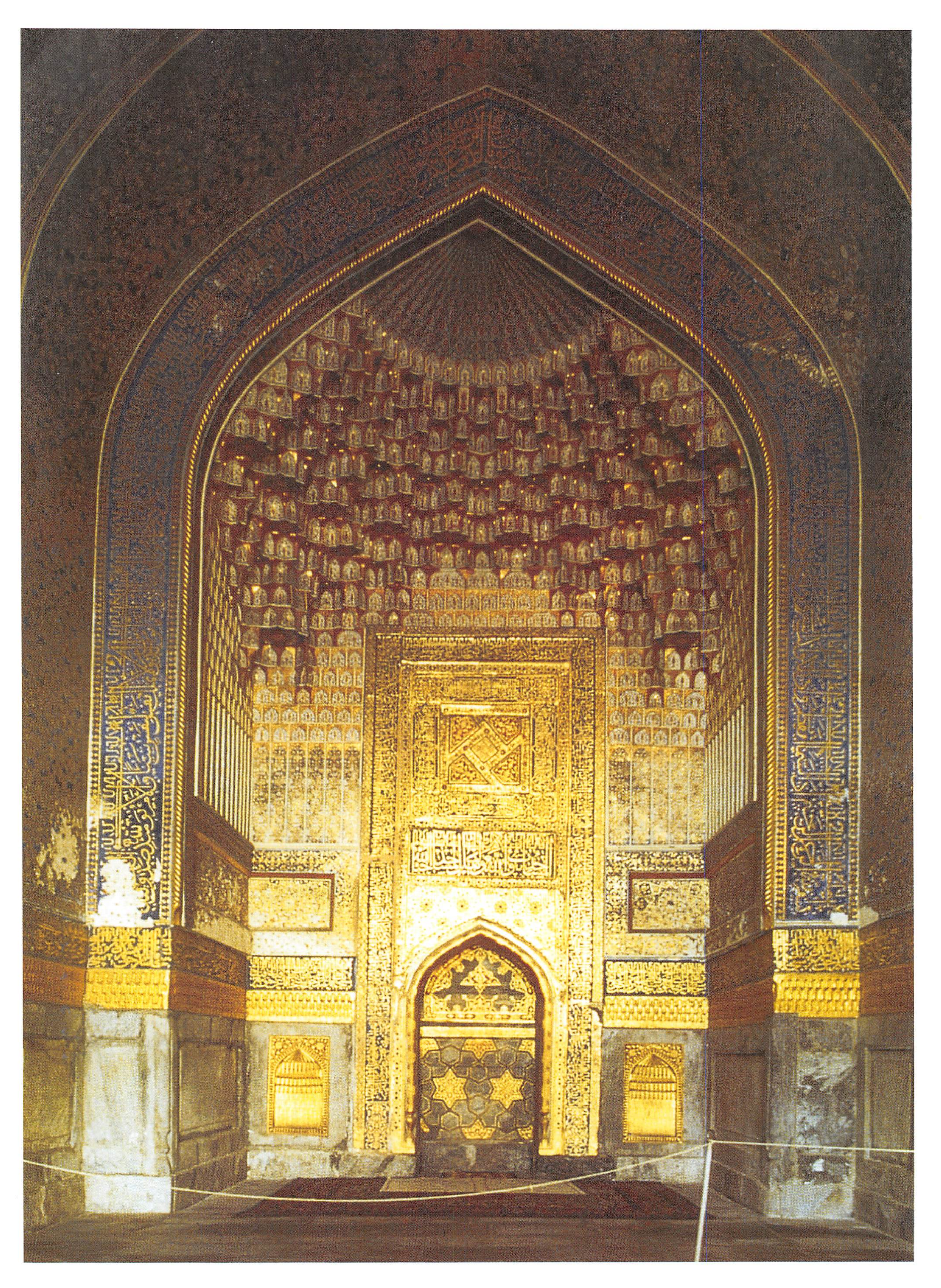


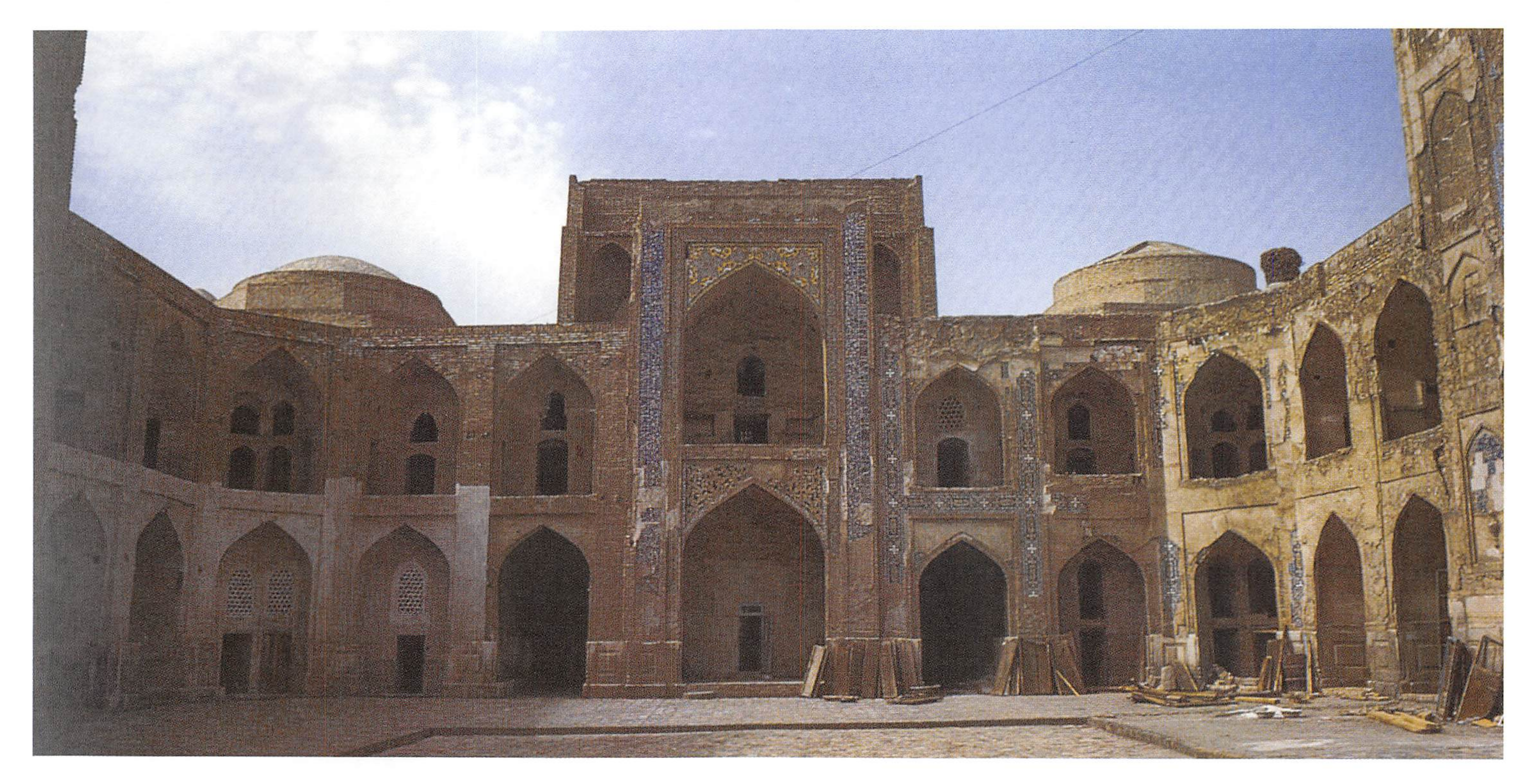
261. بوابة المدخل لمدرسة شردار في سمرقند 36-1616.

الداخل حيثُ الفناء المحاط بطابقين من الغرف؛ بيدَ أنّ أعظم مايميزها هو ديكورها البديع؛ فقد غشّى الجزء الخارجي وواجهات الفناء بالآجر، بينما كُسيت السطوح الداخلية بزخرفة نباتية متعددة الألوان. وتحفلُ عروة العقد الخارجي للواجهة الرئيسة بأسود تطاردُ غزالاً، وللأسود شموس على شكل وجوه آدمية طالعة من ظهرها، وهي أشكال فلكية تُذكّر بتلك الموجودة على مدخل السوق في أصفهان (الصورة 232). وقد جُعلت الأشكال في لوحة من الفسيفساء مع الاستخدام الطاغي للون الأصفر. وعلى الرغم من روعة المنظر عن بعد، إلّا أنه لايرقى إلى أعمال أكثر إبداعاً وإتقاناً من القرن الخامس عشر.

إنّ ثالث عمارة في الريكستان (الصورة 262) وأكبرها حجماً هي مدرسة "تيلا كار" (أي: العمل الذهبي)، وشيّدت بين الأعوام 1646 و1660، وتمتاز بواجهتها المتناسقة مع بوابة مقوّسة تكتنفها منارتان على طرفيها. ويُلحظ في تصميمها الاستغناء عن الغرف المقببة المخصصة للدراسة والصلاة والموجودة في مخطط مدرستين أخريين في الريكستان؛ بينما تضمّ هذه المدرسة مسجداً جامعاً واسعاً إلى الطرف الغربي منها. وللجامع قبة مضلّعة قائمة على بدنٍ شاهق وتكتنفها أروقة تغشاها خمسة عشر عقداً قائماً على أكتاف. ومن الداخل يوجد الدادو الرخامي المتوّج بجص مذهّب وملوّن تلويناً باذخاً. وعلى الرغم من التدرج في البناء، بدت الريكستان مجمّعاً موحّداً بسبب ما امتازت به عمارتها من أبعاد متناغمة وأحجام مهيبة وكسوةٍ ملونة بهية. كما أنها توحي بعظمة الإنجاز في بلاد ماوراء النهر في القرن السابع عشر. وقد رافق بعضَ التكرار في الأشكال تجاهل بعض الوحدات الفردية من أجل التركيز على المجمّعات الحضرية الضخمة ذات الديكور البديع.

استمرت دولة تقي-التيمورية بالانهيار شيئاً فشيئاً ولاسيما مع نهاية القرن السابع عشر؛ ففي سنة 1642، تولّى نظر محمد الألخانية بُعيد وفاة أخيه، فشرع بتوحيد الدويلتين (العهد 45-1642). ولكن بعد وفاته استعرت الحرب الأهلية وتزامنت مع وصول المغول إلى سدة الحكم في الهند، فشجّع ذلك على انقسام الألخانية مجدداً سنة 1651. ولم تزل الألخانية في تشرذم وصراع بين حكم شقيقين؛ فحاكم بخارى كان نجل شقيق ناظر محمد الأكبر عبدالعزّيز، بينما حكم بلخ خامس ابن لناظر محمد صبحان قولي. وعُرف عبدالعزيز، ألخان الأكبر (81-1651) بكونه رجل ثقافة واشتهر بشغفه بالشعر الديني. فالمصادر الإخبارية مدحت ولعَه بالعلوم الإسلامية، الذي يمكن تلمسَه في الدور الذي أداه كراع رئيس في بخارى خلال النصف الثاني من القرن السابع عشر. فعلاوةً على المدرسة المُقامة في الريكستان التي لم يبق منها سوى أطلال، بنى عبدالعزيز مدرسة كبيرة (أبعادها 60 في 48 متراً) (الصورة 263) أنجزت سنة 52-1651 لتكوّن مع مدرسة ألوك بيك مجمعاً قرب قبة الصاغة. أمّا التصميم





263. فناء مدرسة عبدالعزيز، بخارى 2-1651.

فقد جُعلَ وفق تصميم مدرسة ميري عرب، بيد أنّ النسب كانت محرّفة تحريفاً كبيراً (مع صغرها بالمقارنة مع الأصل) وكان القصد أن تتفوقَ على سابقاتها من عمائر من حيث الأبّهة والضخامة؛ إذ كُرّست أنواع باذخة من تقانات الديكور لزخرفتها، كما طُليَ سطح القناطر بشبكة من المقرنصات الجبسية في توليفات رائعة ومبتكرة، ومنها نوع جديد من المقرنصات خلقت تأثيراً يشابه مروحة مفتوحة من خلال انعكاسات وزرات نجمية الشكل وأوجه شعاعية. ولوّنت السطوح الداخلية تلويناً مسرفاً بمشاهد طبيعية. أمّا من الخارج، فقد كُسيت بالآجر مع الاستخدام المكثّف للأخضر والأصفر الحامضيين، وبدا التزجيج رديئاً بينما محدودية الألوان وتلاشيها يَشهدان على تضاؤل نفوذ خانات التقي-تيمورية التي تقلّصت حدود أراضيها إلى حدٍّ كبير في عهد الخان عبدالعزيز.

وفي عهد خليفة عبدالعزيز، صبحان قولي (العهد 1702-1681)، وحّد الألخانات، واتّخذَ من بخارى عاصمةً له بينما سمح لبلخ أن تبقى حاضرةَ وريثته محاولاً السيطرة عليها إدارياً؛ وقد ترك صبحان قولي إرثاً ثقافياً مرموقاً، إذ رعى كتابة تاريخ العالم "محيط التواريخ" الذي دوّنه محمد أمين بن ميرزا محمد زمان سنة 98-1697 الذي يؤرّخ لعدد من الفنانين الذين نشطوا في بلاطه. كما أنه شيّدَ مدرسةً مقابل مزار أبي نصر بارصا في بلخ، كي تواجه البوابتان العملاقتان بعضهما البعض. فضلاً عن ذلك، تركَ صبحان قولي وقفاً للمدرسة في مزار علي بن أبي طالب في مزار شريف الواقعة على بعد خمسة عشر كيلومتراً شرق بلخ. وعلى الرغم من جهوده الحثيثة في المحافظة على استقرار الدولة، فقد جهد الأوزبك في إثارة المشكلات على نحو متزايد وبحلول القرن الثامن عشر غرقت آسيا الوسطى في أزمات اقتصادية وسياسية لاحصر لها أدّت إلى ضعف قبضة الألخانيين باطراد ومن ثمّ إلى سقوط الدولة بيد القوات القبلية المتمرّدة.

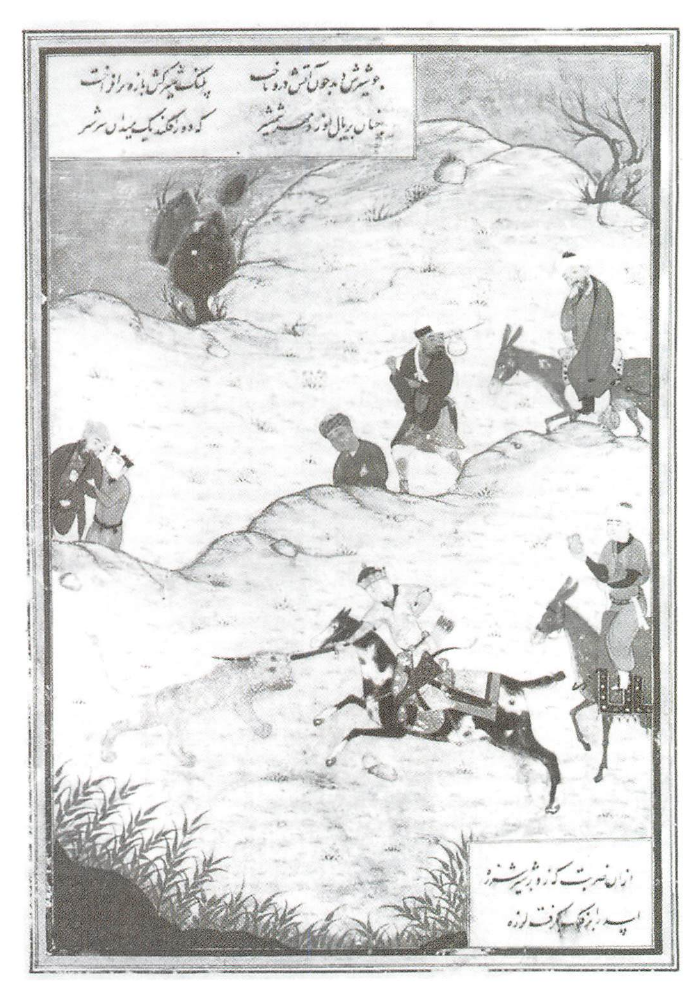
الفنون في عهد الأوزبك

فضلاً عن فن العمارة، رعى الشيبانيون والتقي-تيموريون فن الكتاب المصوّر في آسيا الوسطى أيضا، فقد أضحى الكتاب المترف سمةً للرعاية التيمورية في آسيا الوسطى (راجع الفصل الخامس) واستمر هذا التقليد في عصر الأوزبك. فقد رُحّل الكثير من الخطاطين والرسامين الأسرى من هراة وغيرها من مدن خراسان إلى ورشٍ في بخارى وسمرقند وطاشقند. ومع ذلك، من ناحية جودة العمل وكميته، تدهورت صناعة الكتاب منذ بدئها إبّان القرن الخامس عشر. فقد شهد العصر إنتاج كتب متوسطة الجودة وللاستهلاك المحلّي، فضلاً عن محدودية الموضوعات والتلوين ونمطية التأليف. وغالباً ما انتزعت المخطوطات غير المكتملة من المكتبات التيمورية وجرى إتمامها وفق نماذج تيمورية معروفة؛ بهذهِ الحال لم نتمكن من تعقّب الخطوط المهمة للتطور التاريخي لهذا الفن في هذهِ الحقبة.

يتجلّى فضل التيموريين على الشيبانيين في المخطوطات المصوّرة الأولى المنتجة للشيبانيين إبّان القرن السادس عشر، التي تشي بالرسوم التوضيحية المستعارة من الأسلوب التيموري. فعلى سبيل المثال، في الرسوم السبعة التي يضمّها كتاب محمد شاهد "الفتح ناما" (أي: كتاب الفتوحات) تميّزت الشخوص بكبر حجمها ووجوهها مغولية الملامح مايُعتقد بانتحالها من أعمال من منتصف القرن الخامس عشر. غير أنّ النصّ يؤرّخ لمآثر محمد الشيباني، مؤسس العائلة الحاكمة. وقد جرى التنبّه إلى هذا الأسلوب القديم في رسوم المخطوطات في سمرقند وطاشقند الأمر الذي أدّى إلى التخلي عنه لاحقاً بعيد وفاة راعيه الرئيس عبدالمظفر سلطان محمد بهادور المعروف بـ"كلدي محمد" سنة 33-1532.

بيدَ أنّ بخارى شهدت بزوغ أسلوب حسن في الرسم حيث رعى عبيدالله الخطاطين والرسامين والمخطوطات في هراة بين الأعوام 1512 و 1536. وذكر الإخباريون أمثال واصفي وميرزا حيدر دوغلات بكثير من المدح ازدهارَ الفنون في عهده. كما أنّ أول الكتب التي اقترنت باسمه في بخارى كان مخطوطة "مير ومشتاري" التي نسخها إبراهيم خليل في بخارى سنة 1523. والنص عبارة عن قصيدة صوفية في قافية ثنائية (أو بالفارسية المثنوية) ألّفها محمد اسار من تبريز سنة 1377. أمّا موضوعات الصور الأربع وهي مشهد ليلي ذو هلال ونجوم تزخر بها السموات، ومشهد من مدرسة،

262. داخل المسجد من مدرسة تيلاكاري في سمرقند، 60-1646.



264. "الأمير ميهر يجز رأس سبع من ضربة واحدة؛ ميهر ومشتري"، بخارى. متحف فري كالاري للفنون بواشنطن دي سي.

واستقبال، وصيد، فتمثّل نماذج راقية دالّة على الأسلوب البهزادي في هراة خلال العقود الأخيرة من القرن الخامس عشر، كما تُظهر الصور الوجوه الآدمية المستديرة وواجهات المباني وتقسيم الأرضية إلى مستويات بسيطة، وجلّها من الأسلوب القديم، بينما جرى تقليص الملون من الألوان الشبيهة بالمجوهرات التي اشتهر بها الأسلوب البهزادي إلى عدد محدود من الألوان. وتُظهر أفضل صور المخطوطة (الصورة 264) مير يصيدُ أسداً وتُذكّر بمشاهد الصيد في مخطوطتين لملحمة نظامي "خمسة" (أي: القصائد الخمس) الموجودة في المكتبة البريطانية وتُنسب إلى بهزاد أو إلى مدرسته، لكن بعض التغييرات أُجريت لمعالجة الفضاءات الخاصة بالشخوص في مستويين كما أنّ الخضرة التي تزخر بها الأرضية خلقت إحساساً بالمسافة بين الرائي واللوحة.

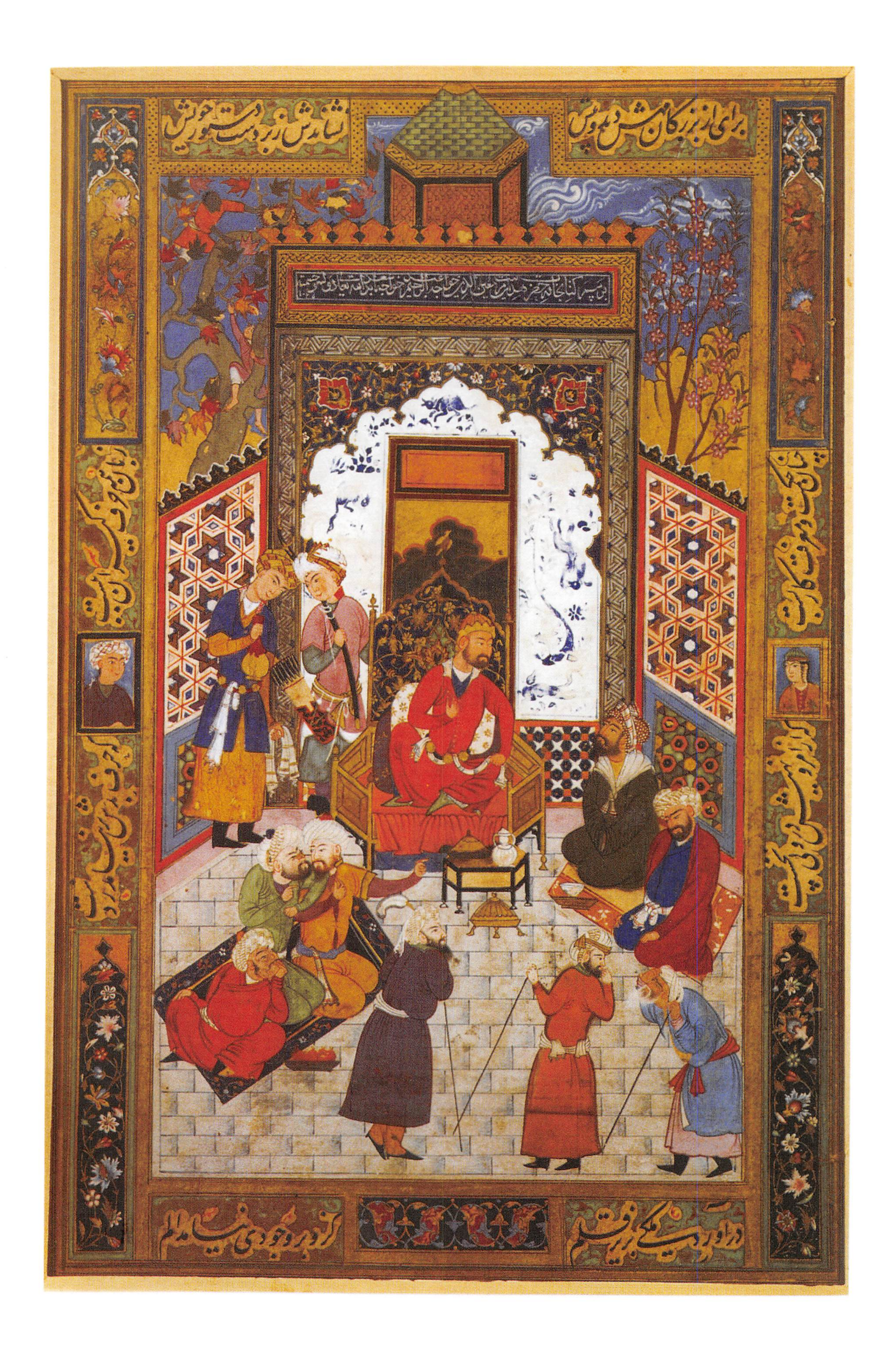
وبقي هذا الأسلوب القديم رائجاً في بخارى حتى منتصف القرن السادس عشر. وتشي نسخة سعيد من مخطوطة "كولستان" (أي: حديقة الزهور) بتعلّق الشيبانيين المستمر بأسلافهم التيموريين. وعلى وفق ما جاء في معلومات الإنجاز في نهاية المخطوطة أنّ النسّاخ التيموري سلطان علي مشهدي هو من نسخها في هراة سنة 906/ 1500 بيد أنّ نصاً إهدائياً طويلاً يشير إلى أن المخطوطةَ نُسخت للحاكم التيموري حسين بيقاره، وأنّها "أكملت وأنجزت" برعاية الشيباني عبدالعزيز، وأنّ إحدى اللوحات الثماني أرّخت في 954/ 1547. وتنتحلُ اللوحات روح الأسلوب الهراتي وشفرته، بينما يشي الأسلوب بالاعتماد على نسخة أخرى من "كولستان" أنجزت برعاية حسين بيقاره في هراة سنة 1486. لكنّ المساحة التصويرية بدت أكثر بساطة بشخوصها كبيرة الحجم ومَلوَنها الغني بالألوان المشبّعة التي جرى تخفيفها وتقليل كثافتها.

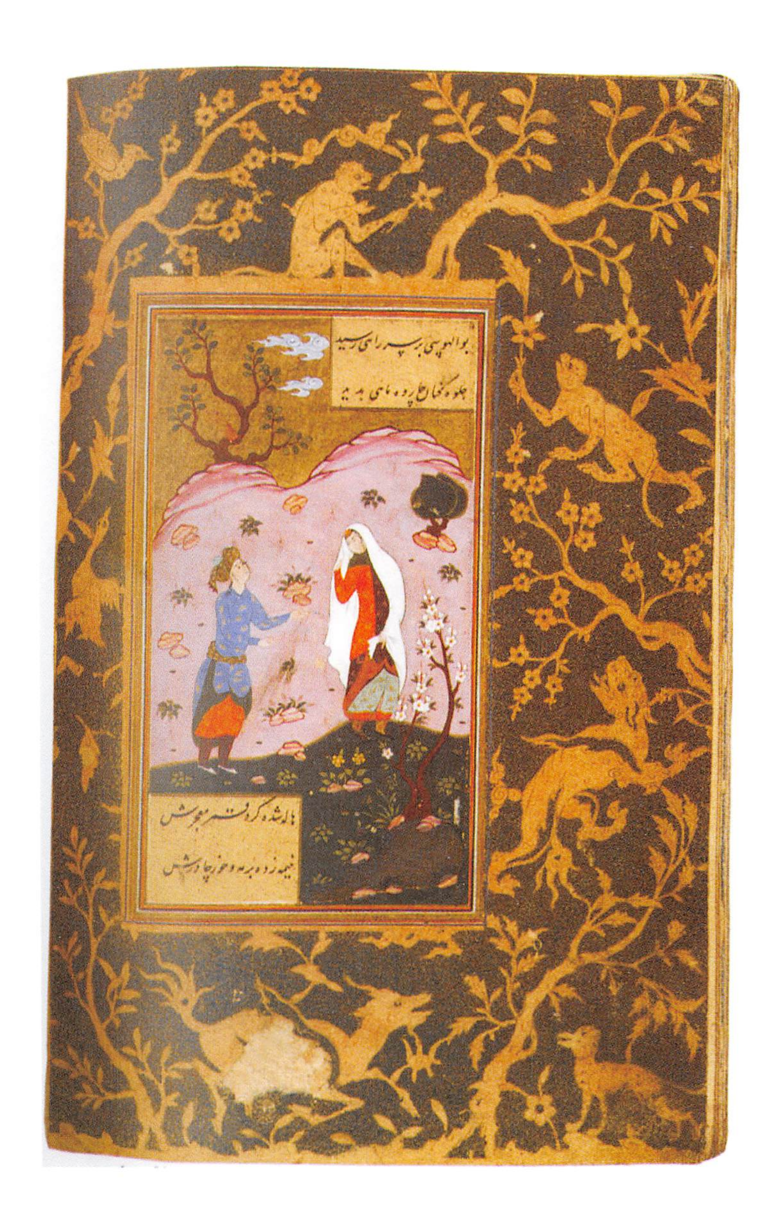
في العقد 1530 راج أسلوب جديد في ورش بخارى ربما أدخلته مجموعة من الفنانين الروّاد الذين أسرهم عبيدالله بعد فتحه هراة سنة 1529. وكان من بينهم الخطاط مير علي والفنان شيخ زاده، أحد أشهر تلاميذ بهزاد. ويمكن تلمّس تأثير الفنانين الجدد في مخطوطة هراة من "هفت منظر" (أي: سبعة وجوه) التي أنجزت في بخارى في كانون الثاني / يناير سنة 1538. أمّا النص فهو قصيدة رومانسية للشاعر الفارسي هاتفي (المتوفى 1521)، وهو ابن أخت جامي؛ والقصيدة نظمت على غرار رائعة نظامي "هافت بيكار" (أي: الصور السبعة). أمّا الناسخ فكان الخطاط مير علي البارع المشهور بخط "النستعليق"، الذي نشأَ في حِمى بلاط الأمير التيموري حسين بيقاره واستمر في العمل في هراة خلال الاحتلال الصفوي، وفي عام 1529 نقله الشيبانيون إلى بخارى التي بقي فيها حتى وفاته. وقد أصبحَت نسخته من هذه المخطوطة أنموذجاً يُحتذى من خط النستعليق، وجُمعت بشغف ولاسيما من قبل الحكام المغول الذين ضمّوها ضمن مقتنيات بلاطهم الثمينة وكراسهم الفخم (راجع الفصل19 والصورة 371). وتضمّ مخطوطة "هافت منظر" أربعة رسوم توضيحية معنونة في صفحة الواجهة المزدوجة باسم الحاكم الشيباني عبدالعزيز والفنان شيخ زاده. وتُظهر لوحة "بهرام كور والأميرة في السرادق الأسود" (الصورة 265) أجواء أبّهة في الأعداد والترتيب، كما تبدو الخلفية التي جُعلت من الأثاث مسطحة فضلاً عن مجاميع الآجر المزخرف بإتقان. ويمكن تتبع المشهد نفسه من العناصر العمارية التفصيلية في لوحة أخرى تُنسب إلى شيخ زاده في نسخة من مخطوطة "ديوان" لحافظ نُفّذت قبل عقد من الزمن للأمير الصفوي سام ميرزا، شقيق طهماسب. وتتميّز الأشكال الآدمية بوجوهٍ ممتلئة وحواجب كثيفة فضلاً عن اعتمار النساء أغطيةَ رأس بيضاء مطرّزة بدلاً عن العصابة، بينما تُلحظ أيضاً محدودية الملون بعدد من الألوان الغامقة كالقرمزي والأزرق الغامق، كما استخدم الأخضر الغامق في تلوين المناظر الطبيعية وعناصر نباتية كالزهور ذات السويقات الطويلة.

وقد تمسّك محمود المُذهّب ومعاصره عبدالله اللذان اشتغلا في بخارى حتى العام 1575 على الأقل باستخدام هذا الأسلوب الجديد مع تضاؤل نتائجه الإبداعية. وقد أنجزت نسخ من بعض النصوص الرائجة ولاسيما مخطوطة جامي "تحفة الأحرار" في هذا الوقت أيضاً. كما أنّ بعض المخطوطات المصورة التي أهديت إلى عبدالعزيز بين الأعوام 48-1547 / 955، على سبيل المثال، تشي بتكرار عناصر أسلوبية من نماذج محددة. ففضلاً عن رسومات المخطوطات، صبّ هؤلاء الفنانون جلّ إبداعهم على شخوص بعينها وأزواج من الشخوص لتشكل نوعاً فنياً بزَغ في نهاية القرن السادس عشر في البلاط الصفوي بإيران (راجع الفصل الثاني عشر). فالفنان محمود، على سبيل المثال، رسم تيمور الشاعر ورجل الدولة علي شير نوائي (الصورة 267). وقد أسّس هذا الابتكار الفريد من نوعه في التشخيص المحرّم في الإسلام على محاولة سابقة، ربما تُنسب إلى بهزاد، وتُظهر شاعراً واضعاً يديه على عصا. وعلى وفق ما أخبرنا به واصفي، كانت الصورة السابقة عبارة عن منظر طبيعي لحديقة ذات أشجار مورقة وطيور جاثمة على فروعها وزهور في كل مكان وجداول متدفقة. بينما في نسخة محمود، يبدو الشاعر واقفاً على أرضية ذهبية خالية من أي عنصر أو تفصيل آخر.



265. "بهرام كور والأميرة في السرادق الأسود"؛ الورقة 22 الصفحة اليسرى من مخطوطة هاتفي "هافتي منظر"، بخارى 1538. متحف الفري كالاري للفنون بواشنطن دي سي.





266. "مشهد من البلاط" من مخطوطة سعيد "البستان"، بخارى 1616. مكتبة جستر بيتي في دبلن، المخطوطات الفارسية 297.

بعيد وفاة الخان الشيباني عبدالعزيز سنة 1550، تقلّصت الرعاية الملكية للمخطوطات المصورة، إن لم تتوقف تماماً. وتمتاز المخطوطات المصورة التي نُفّذت برعاية الخان عبدالعزيز، الحاكم الفعلي خلال معظم الجزء الأخير من القرن السابع عشر، مثل الشهنامه" (أي: كتاب الملوك) والمؤرّخة سنة 1564، بألوانها المحدودة والبهية على حد سواء وبشخوصها العتيدة التي تملأ منظراً طبيعياً بسيطاً فضلاً عن طريقة تبدو فضولية في رسم الشخصيات الأنثوية إذ جُعلت رؤوسهن على زاويا قائمة من أجسادهن. لقد هاجر بعض الفنانين إلى كولكوندا في الديكان حيث اشتغلوا لدى بلاط قطب شاهي (راجع الفصل 18)؛ وقد عملوا على الحفاظ على سمات معروفة في تصوير المخطوطات، كالآدميين وأزياء بخارى المعاصرة ودمجها بمظاهر من

267. "شاب يُفصح عن حبه لفتاة" من مخطوطة جامي "تحفة الأحرار"، بخارى 8-1547. مكتبة جستر بيتي في دبلن، المخطوطة 215، الورقة 63 اليسرى.

رسومات كولكوندا وميّزاتها كالقطع الطولي الفارِه للوحات وتقسيمها إلى مستويات متكلّفة واستخدام مَلون من الحبر الأزرق والوردي الليلكي، ولاسيما في رسومات نسخة هاتفي "خسرو وشيرين" المؤرّخة في 69-1568.

وبينما كانت المخطوطات المصوّرة تُنتج إنتاجاً حثيثاً في بلاد ماوراء النهر خلال القرن السابع عشر، كان العمران يتدنّى من حيث الجودة بسبب التكرار المطرد. وقد تعرّضت خراسان لغزوات متكررة حملت معها سيلاً من الموتيفات الفارسية؛ لذا يُلحظ في بعض اللوحات كما في مخطوطة شرف الدين علي يزدي "ظفرنامه" (أي: كتاب الفتوحات) والمؤرّخة في 29-1628 تكرارها لميّزات من أسلوب قديم، كتشكيل الصخور والمحددة غالباً بصخور بيض أصغر حجماً فضلاً عن الاستخدام الطاغي للصباغ الأزرق الفاقع. وقد شُخّصت أسماء رسامي القرن السابع عشر من تواقيعهم التي حفروها على أعمالهم؛ فعلى سبيل المثال، الفنان محمد مراد سمرقندي (المعرف في الأعوام 25-1600) الذي ألحقَ الرسومات بمخطوطة "الشهنامه" المنسوخة عام 57-1556 لحاكم خيوه (Khiva)، عيش محمد. وقد اشتغل هذا الرسام بأسلوب مميز ولكن ساذج إذ تُلحظ طريقة رسم الشخصيات الساخرة بخطوط سود كثيفة على أرضية ذات لونٍ واحد، غامق على الأعم الأغلب. وقد دوّنت أسماء رسامين وخطاطين آخرين عملوا في ورشة البلاط ببخارى في القرن السابع عشر في تاريخ العالم الذي جُمع للحاكم التقي-تيموري صبحان قولي.

وقد نُفّذت بعض المخطوطات برعاية رجالات البلاط من غير الحاكم كالأمراء والمتعلمين. فلوحة "مشهد من البلاط" (الصورة 266) من مخطوطة سعيد "البستان"، على سبيل المثال، يُلحظ فيها نص كُتبَ فوق الباب يفيد أنها نفّذت لمكتبة هدايت بن مير معين الدين بن خواجه عبدالرحيم بن خواجه سعيد سنة 1025 (1616 م). وكان هذا الراعي ينتمي إلى عائلة الجويباري المتنفذة من شيوخ الطريقة النقشبندية في بخارى. وقد أدى جدّه خواجه سعيد دوراً ريادياً في التنمية الحضرية التي شهدتها بخارى في النصف الثاني من القرن السادس عشر في عهد الحاكم الشيباني عبدالله بن إسكندر. ويَمشي أسلوب الرسم بالطبيعة المحافظة على رسوم مخطوطات القرن السابع عشر في آسيا الوسطى كالشخوص كبيرة الحجم ضمن طراز اتُّخذ معياراً في بخارى لقرن من الزمن في الأقل (الصورة 265)، مع بساطة زخرفة الآجر؛ وتفرّد الشخوص بلحى كثة ورؤوس مائلة في وضعيات نمطية، وفي أزواج على الأغلب.

إنّ من بين مافرَزه الاحتلال المغولي لآسيا الوسطى سنة 47-1646 هو الاحتكاك بالرسم الهندي حيث تُظهر المخطوطات المصوّرة في بخارى نهاية القرن السابع عشر، كنسخة نظامي "خمسة" المنفذة سنة 1648، أنّ رسّامي بخارى كانوا يعتمدون تدريجياً على نماذج أجنبية، ولاسيما الأمثلة الهندية في وصف المناظر الطبيعية والأزياء. ومازالت التراكيب التقليدية وعناصرها باقية، بيد أنّ المباني بدت مختلفة من حيث كون القباب مضلّعة وبصلية الشكل، بينما جُعلت النساء بقلائد مرصّعة وقبعات من الريش وخصلات شعر مجعدة. وقد شهد القرن الثامن عشر استمرار انحدار جودة فن الكتاب في آسيا الوسطى بينما بدت المخطوطات المصورة المنفذة متدنية بشكل كبير بسبب الأسلوب التجاري في التنفيذ الذي انتعش في كشمير في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر (راجع الفصل 19، والصورة 383).



268. "منظر من إسطنبول"، من مخطوطة نصوح المطرقجي، "بياني منازل"، إسطنبول، 1537. المكتبة الجامعية في إسطنبول، المخطوطة 5964، الأوراق 8 اليسرى9- اليمنى.

الفصل الخامس عشر

العمارة في عصر العثمانيين بعد فتح القسطنطينية

دخلت القوات العثمانية العاصمة البيزنطية (القسطنطينية) فجر يوم التاسع والعشرين من آيار سنة 1453؛ فتوقف القتال عصر ذلك اليوم. وفي اليوم التالي قام السلطان الشاب محمد الثاني البالغ من العمر إحدى وعشرين سنة بجولة تفقدية في المدينة ودخل كنيسة آيا صوفيا وأمر بتحويلها إلى مسجد جامع، ومنذذلك الحين أضحت القسطنطينيةُ عاصمتَه. وكان ديدنه الأول إعادة اعتمار المدينة وإعادة توطين سكّانها وتعزيز انتعاشها الاقتصادي. وعلى الرغم من شهرة المدينة في الوثائق العثمانية الرسمية وعلى العملات النقدية العربية والفارسية والتركية باسمها التركي "مدينة القسطنطينية"، إلا أنها عُرفت شعبياً أيضا بـ "إسطنبول". وقد كان فتح السلطان محمد للمدينة بمنزلة تحقيق لحلم المسلمين العتيد منذ القرن السابع الميلادي ما أكسبه سحراً وإعجاباً منقطعين بين المسلمين حتى غدا حلمه أيضاً ببسط دولة الإسلام على كل أراضي الإمبراطورية الرومانية الشرقية، ولاسيما إيطاليا. ولتحقيق حلمه هذا قام بسلسلة من الفتوحات المتواصلة ضد البندقية والمجر. فامتدت حدود الأراضي العثمانية من الدانوب وحتى الفرات واستطاع محمد الفاتح أن يقيم أساساً فكرياً في سيادة الحاكم المطلق خلال تنفيذ أوامره ببيروقراطية مترامية.

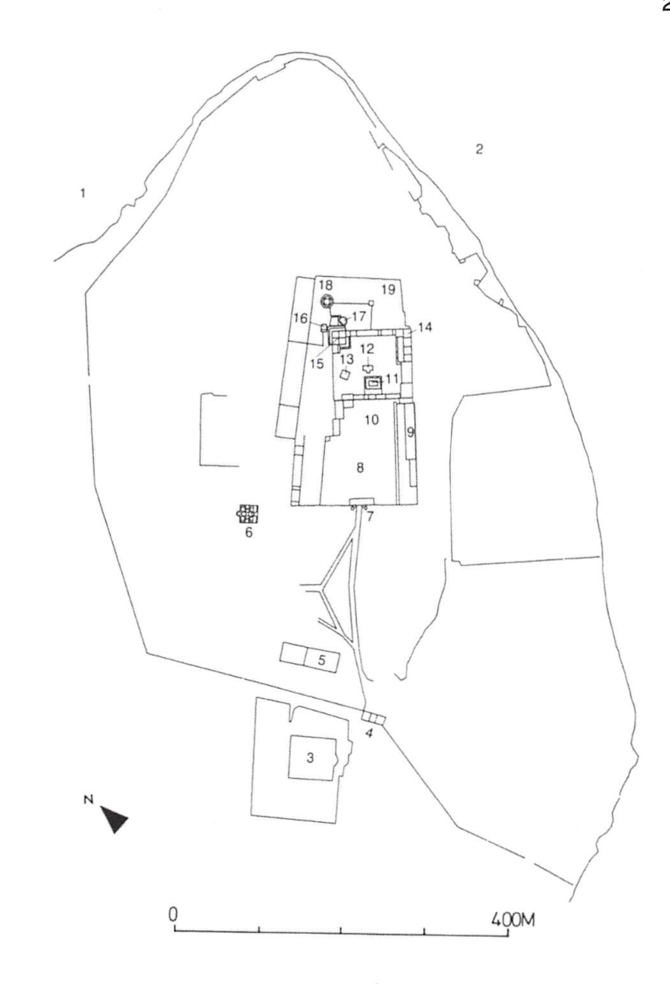
لقد امتاز العمران العثماني حتى قبل فتح القسطنطينية (راجع الفصل العاشر) بميله للهياكل المكعبة المغطاة بالقباب نصف الكروية. وقد كان لوجود آيا صوفيا بقبتها العملاقة التي تحلّق في السماء مصدر إلهام ودافع للتحرك بهذا الاتجاه. وعلى الرغم من الاستخفاف الذي لاقاه العمران العثماني بسبب اعتماده على المواضيع البيزنطية، إلّا أنّ موطن الإبداع فيه يكمن في القيود التي فرضها على نفسه للحفاظ على وحدة وتكامل المعالم الداخلية والخارجية للقبة بدلاً عن الفصل التام بينهما، كما حصل في العمران الإيراني. بيد أنّ أسس العمران العثماني الكلاسيكي ضمّت عدداً محدوداً من الأشكال مجتمعةً في عدد محدود من الطرق. وكما في العمران الذي مارسه عظماء مثل سنان، كان الإنجاز في العمران العثماني الكلاسيكي متمثلاً في الحلول المدروسة للمشكلات الطارئة والتنفيذ متناهي الدقة والتفاصيل مع الحفاظ الماهر على التجانس والتنافر؛ بينما اختلف الأمر عند من خلَفه من العمرانيين من غير المهرة، فقد وقعوا في مشكلة التكرار والملل حتى تحجّر العمران الكلاسيكي عندهم. إنّ العمران العثماني مهم وبديع ومهيب ومتأنّ؛ ولكنه نادراً ما كان ابتكارياً أو حاذقاً لأنّ العمارة في ذهن العثمانيين كانت فناً مُضنياً ومهماً على حدّ سواء.

وكما كانت الحال في أماكن أخرى من العالم الإسلامي، فقد شُجّعت مشاريع الأوقاف لشرعنة المُلكية ودعم المؤسسات الخيرية، وهو ما ساعد على بقائها واستمرارية عملها استمراراً فريداً؛ وكغيرهم من البيروقراطيين استطاع الموظفون العثمانيون حماية أنفسهم خلف أكوامٍ من الوثائق التي جرى تخزينها للحاجة والأمان في سجلات (أرشيف) القصر ودواوينه. وبقيت الدواوين سليمة إلى حدّ كبير ببقاء الدولة العثمانية وحتى سقوطها وإعلان الجمهورية التركية سنة 1923؛ وبذا غدت هذه المصادر الثمينة المنقطعة النظير معيناً لاينضب لمختلف المعلومات عن الفنون والعمران العثماني، ومن ضمنها أسماء الفنانين، والمصطلحات الفنية الدارجة في حينها والأسعار وغيرها التي بقيت طي المجهول في أماكن أخرى خلال حقب مختلفة من الحكم الإسلامي. ومع ذلك يجب توخي الحذر عند استخدام هذه المصادر؛ لأنّ نظرة البيروقراطي العامل في دواوين القصر وسجلاته لم تعكس بالضرورة نظرة الفنان خارج أسوار القصر أو في مركز المقاطعة أو المدينة.

من فتح القسطنطينية إلى سنان

لقد كان شغف السلطان محمد (العهد 81-1444 مع انقطاع) بتحصيل المعرفة مثل شغفه بتوسيع حدود سلطنته كما ذاع صيتُه بوصفه راعياً كريماً للفنانين والكتاب، سواء كانوا أوروبيين أو أتراكاً أو فرساً من الذين توافدوا على بلاطه في إسطنبول من كل حَدَب وصوب. أمّا ولعه بعمارة القصور فقد تجلّى في قصره الذي أنجز سنة 53-1452 في إديرنه، عاصمته القديمة، فضلاً عن رعايته بناء بضعة قصور أخرى في إسطنبول، أولها كان سنة 1455 الذي عرف فيما بعد بـ"اكسي سراي" وجُعل في مركز المدينة على موقع يغطي مساحة قاربت الثمانين هكتاراً أقيمت على أطلاله حالياً جامعة إسطنبول ومجمع السليمانية. ويُلحظُ من خطة إنشاء المدينة التي تعود إلى القرن السادس عشر (الصورة 268) أن القصر جُعلَ في مركزها وعلى منطقة مربّعة مسيّجة وببوابة واحدة؛ وتحيط به كذلك حدائق أخرى مسيّجة تحتوي على بعض البنايات المقببة. وأنجز هذا القصر الذي لم يكن محمياً وجُعل قرب قلعة يادي كوله لحمايته وليمتدّ إلى الطرف الجنوبي من أسوار المدينة حيث يلتقيان ببحر مرمرة. شُيّدت القلعة على وفق نظريات تصميم إيطالية بشكل نجمة خماسية وزيدَ عليها أبراج سبعة مميزة وضمّت القلعةُ الخِزانة الملكية وأحياناً سكنية ملكية في مناطق أبعد ما يمكن عن أي هجوم معادي.

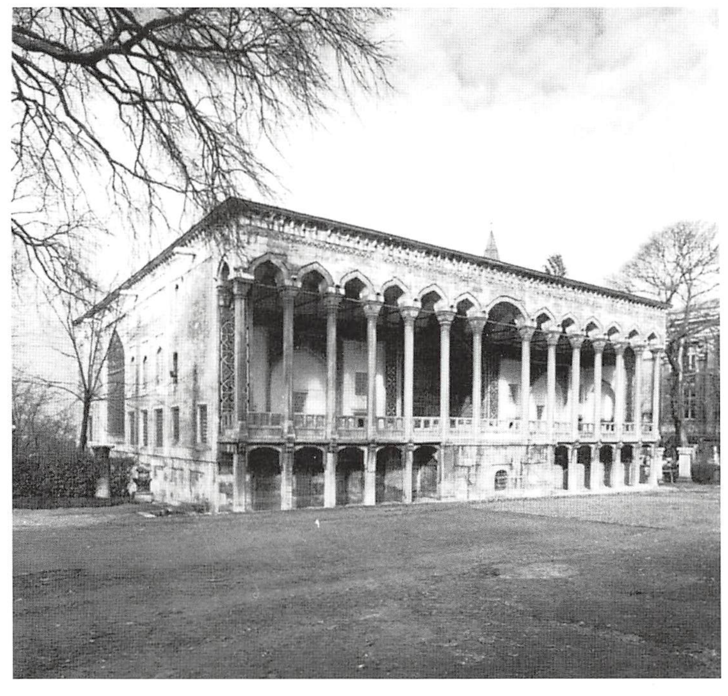
اختير موقع أهم قصور السلطان محمد الذي شُيّد سنة 1459 على منظر بديع يغطي مساحة ستة هكتارات عند طرف شبه جزيرة إسطنبول مطلاً على بحرين وقارتين وعلى الترسانة العثمانية وترسانات بناء السفن فضلاً عن المستعمرة الأوروبية في غَلَطه. وعرف القصر في وقتها بـ "يني سراي سي توبكابي سرايى" أو بـ "سراي جديدسي توبكابي سرايى" (أي: القصر الجديد) ومن القرن التاسع عشر بـ" توبكابي سراي؛" ويَشغل الآن الجزء القديم من بيزنطه. وقد استغرق بناؤه حوالي عشر سنوات وغالباً ما كان يُرمّم ويعاد تشكيله ليلائم كل عصر. يمثل توبكابي سراي عصارة قرون من الأذواق والأساليب على الرغم من بقاء هواجس مؤسس القصر الأولية شاخصةً في تنظيمه المكاني.



269. مخطط قصر توبكابي سرايى في إسطنبول، بُدىء العمل به سنة 1459؛ 1. القرن الذهبي؛ 2. البوسفور؛ 3. آيا صوفيا؛ 4. البوابة الأولى؛ 5. آيا إيريني؛ 6. جوسق جنيلي؛ 7. البوابة الثانية؛ 8. الفناء الثاني؛ 9. المطابخ؛ 10. البوابة الثالثة؛ 11. غرفة العرائض؛ 12. مكتبة أحمد الثالث؛ 13. المسجد؛ 14. المالية؛ 15. مرحاض؛ 16. غرفة الختان؛ 17. قصر ريفان؛ 18. جوسق بغداد؛ 19. حديقة المدرّجات.

وعلى العكس من القصور الأوروبية الأخرى مثل اللوفر أو الفاتيكان، ضمّ قصر توبكابي مختلف الأجنحة والأروقة والمطابخ والإسطبلات والجواسق المصطفّة كيفما اتفق ضمن سور خارجي ذي أبراج وبوابات (الصورة 269). وزُرعت المناطق الواسعة المفتوحة بزروع كثيفة حيث كان يُشرف عليها عدد هائل من البستانيين عملوا على تزويد السلطان وحاشيته بأنواع البهجة والجود بما لذّ وطاب من أنواع الثمر. ولم يكن القصر مسكناً للسلطان وعائلته وحسب وإنما مركزاً إدارياً للإمبراطورية ومسكناً للموظفين ومدارس للمتدربين ومركزاً للإبداع الفني. بيد أنّ التنظيم الرسمي الذي يبدو عشوائياً فيما يتعلق بالمظهر الخارجي يخفي تنظيماً هرمياً صارماً للخدمات والهياكل ضمن ثلاث ياردات من الخصوصية المتصاعدة. ولم يُسمح لكائنٍ من كان الوصول إلى الفناء الأعمق سوى للسلطان ولمقربيه. وعلى الرغم من أنّ بأس السلاطين العثمانيين في القرنين الخامس عشر والسادس عشر لم يكن بأقل من بأس منافسيهم الأوروبيين، إلّا أنّ تصميم القصر جُعل لعرض نفوذ ساكنيه ليس بعدد القصور أو بفخامة عمارتها، وإنما بعزلة الحاكم وتواريه خلف شبكةٍ من المراسيم الرهيبة والسرية التامة.

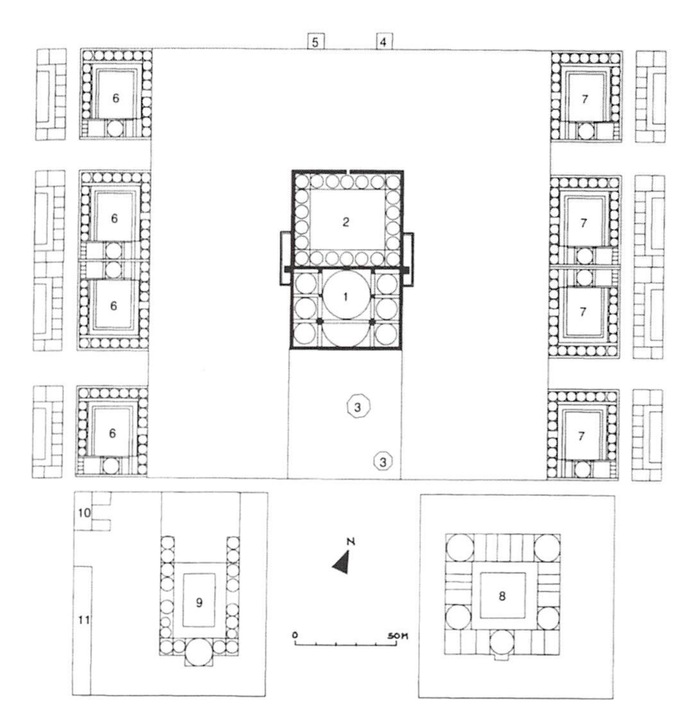
على حدائق القصر الجديد الخارجية شيّد السلطان محمد ثلاثةَ أجنحة تحيط بميدان، إحداها وهو سيرجا سراي أو القصر الآجري صُمّم على نمط قصور حكام بلاد فارس القدماء، والثاني على الطراز العثماني، وجُعل الثالث على وفق الإغريقي. أمّا الجناح



270. جوسق جنيلي بإسطنبول، 1472.

الرابع فكان على النموذج الإيطالي وهو من عمل العمران الإيطالي جنتايل بيلليني، فقد خُطط للترصيع بالألواح الخشبية والجداريات بيد أنّه لم يدخلْ مرحلة التنفيذ. ولم يصمدْ أي من هذه الجواسق عدا الفارسي الذي جُعل شاهقاً على منحدَر أرضي فوق سرداب مرتفع وأُنجز في أيلول-تشرين أول / سبتمبر-أكتوبر من عام 1472 ويُعرف الآن بـ"الجوسق جينيلي" (أي: الآجري) (الصورة 270)؛ وبلغت أبعاده حوالي ثمانية وعشرين متراً في ستة وثلاثين، وكانت واجهته الرئيسة على الطرف الشرقي. وجُعل الدخول فيه عن طريق زوج من السلالم يُفضيان إلى شرفة واسعة قائمة على أعمدة حجرية رشيقة؛ أمّا السقيفة والتي كانت رُمّت من الأصل الموروث من القرن الثامن عشر، فبدت كثيرة الشبه بالتالار الإيراني (الصورة 239). ويُفضي إيوان مركزي إلى رواق المدخل خلال بهو إلى قاعة مركزية متعامدة (- cruc form) مسقّفة بنظام القنطرة ذي شبكة الحنيات الركنية وقبة شاهقة بارتفاع ستة عشر متراً. وتَقع مقابل المدخل حجرة سداسية عشوائية تبرز إلى خارج كتلة المبنى، وخلال المحاور المستعرضة، وُجدت شُرفاتٌ غاطسة تُفتح على الخارج. وفي كل ركن شُيّدت غرفة؛ أمّا الترتيب المكاني أو الفضائي للمبنى فقد جُعل وفق الطراز الإيراني من القصور والمعروف بـ"هاشت بيهيشت" (أي: الجنائن الثمان) التي صمدت في نماذج إيرانية متأخرة في إيران (الصورة 246) وفي الهند (الصورة 336) والماثلة في مشيّدة رعاها الحاكم الآق وينلو يعقوب في تبريز. ويُلحظ من شبكة القناطر المقامة في الداخل تأثرها بالطرز الإيرانية.

تتجسد عظمة جوسق جينيلي في كسوته المصنوعة من الخزف. فأمّا الداخل الذي حوّل في القرن العشرين إلى متحف للخزف فقوامهُ الدادو والكوّات المكسوة بالآجر ذات الأشكال المثلثة والمسدسة ومزججة بالتركواز والأزرق والأبيض ومكسوة باللمعان الذهبي. أمّا أبدع جزء من ديكور الجوسق فادّخر للمدخل المسقوف إذ تُلحظ تقنية معروفة بـ"البنّاء (banna'i)" وقوامها استخدام الآجر المزجج ولبنات الآجر



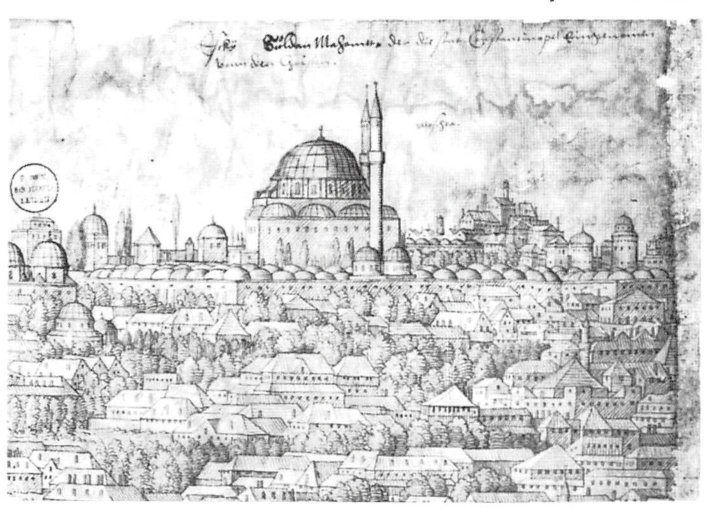
271. مجمع الفاتح بإسطنبول، 71-1463؛ 1. المسجد؛ 2. البلاط؛ 3. الأضرحة؛ 4. المدرسة الابتدائية؛ 5. مخزن الكتب؛ 6. مدرسة البحر الأبيض المتوسط؛ 7. مدرسة البحر الأسود؛ 8. المستشفى؛ 9. التكية؛ 10. مطبخ الحساء؛ 11. الخان.

الخام في عمل المجاميع الزخرفية الهندسية والخطية، ويمتد شريط منها خلال الواجهة ليحدّ أجزاءها الرئيسة والإيوان، وكان أول ظهور لهذه التقانة في إسطنبول. ويلفّ شريط أفقي من "البنّاء" من الفسيفساء الآجري القنطرة أسفل نقطة نهوض العقد؛ وقد جُعل هذا الشريط بألوان الأزرق الفاتح والغامق والأبيض والأصفر والأرجواني واحتوى على نص التأسيس بخط الثلث بالأبيض مع لفافة أرابيسك بالأزرق الفاتح على أرضية داكنة. ويدين أسلوب بناء العقد والتخطيط والديكور وقوامه الآجر الفسيفسائي والمُقطّع بالكثير لنماذج عمرانية إيرانية. وعلى الرغم من الجهل بالبنائين، إلّا أن التماساً وجد ضمن سجلات قصر توبكابي يفيد بشكوى قدّمها نحاتو الآجر الخرسانيون (أي: إيرانيون) بخصوص مصاعب تواجههم بعد إنجاز العمل في جناح للإمبراطور، يعتقد أنها تعود إلى العاملين بهذا الجوسق.

وعلى الرغم من أنّ للسلطان محمد قناعة باستقدام رسامين ونحاتين إيطاليين للعمل في ديكور قصره الجديد، إلّا أنه بدا أكثر تحفّظاً وأقل عالميةً في اختيار التصميم والتنفيذ لمشروعه الرئيس من العمارة الدينية في إسطنبول، ولاسيما مسجده الفخم وملحقاته؛ وحقاً، ارتأى أن يكون الطراز امتداداً لطرز مجمعات أُخر اضطلع بها أسلافه في بورصة قوامها مسجد كبير وضريح السلطان. ويمثّل المسجد فيما يتعلّق بالشكل نقطة التقاء بين تقاليد إنشاء المسجد الإمبراطوري كما في بورصة وإديرنه وبين النموذج الجديد المستوحى من الكنيسة البيزنطية آيا صوفيا. وغالباً ماعُرف بـ"مجمّع الفاتح" نسبةً إلى مؤسسه، ثمّ يمتدّ الاسم ليشمل ربع مساحة مدينة إسطنبول. وقد صدر أمر البناء في شباط / فبراير من سنة 1463، وأنجز في كانون أول / ديسمبر من عام 1471؛ وكان المهندس المشرف أسطى سنان الذي عُرف أيضاً بـ"سنان العتيق" أو "سنان الأكبر" تمييزاً له عن خلَفة الأكثر شهرةً. أمّا الموقع المختار ومساحته عشرة هكتارات، فكان التلة العاشرة لإسطنبول، الذي شغلته في السابق كنيسة الرسل القدّيسين، ثاني أكبر كنيسة في المدينة ومدفن الأباطرة البيزنطيين.

لقد اضطلع مجمع محمد بالتصميم المبدع في تناسقة وتخطيطه بالمقارنة مع المجمعات العثمانية الدينية الأخرى، ومجمع قصره الجديد في بورصة وإديرنه (الصورة 271)، فقد تجاهل التصميم تماماً وضع الأرض وغيرها من المتطلبات العملية الأخرى. ومما لاشكّ فيه أنّ مساحة الأرض المتاحة وامتدادها أثرا هذا التناسق وهذه الأبّهة في البناء؛ ويُعتقد أن لوجود المهندس الإيطالي أنطونيو فيلاريت دوراً، إذ قيل إنّه انتقل إلى بلاط محمد سنة 1465، على الرغم من أن البدء بالمشروع كان سنتين قبل هذا التاريخ. وقد بلغ طول ضلع مساحة المشروع المربّعة حوالي 325 متراً. ويقع الجامع في مركز فناء مربع فسيح (طول ضلعه مئتا متر تقريباً) يتقدمه فناء أمامي آخر وتتبعه حديقة تضمّ ضريحي المؤسس وزوجته. كما ضمّ المشروع مؤسستين خيريتين ملحقتين (بالتركية خيرات) فضلاً عن مباني المرافق الخدمية العامة توفّر ريعاً دائماً لصيانة المجمّع. وعلى الطرف الشمالي من الفناء بُنيت مدرسة ابتدائية صغيرة (كُتّاب) ومخزن للكتب، وأربع مدارس كبيرة تقع في الجهة المقابلة، وكانت كل مدرسة عبارة عن بناء مستطيل بصحن ذي رواق (porticoed court) محاط بما يقارب العشرين حجرةً صغيرةً وأخرى مقببة للتدريس فضلاً عن مراحيض. كما شُيّدت ثماني مدارس فرعية خلف المدارس الكبيرة خلف شارع ضيق، لكلٍّ منها تسعة صفوف أو عشرة بمواجهة فناء ضيق وطويل. وضمّت المشيّدات الخارجية مستشفىً وخاناً وتكيةً وحماماً مزدوجًا، فضلاً عن نزل للعلماء المستخدمين في المدرسة. كما أُلحق بالمجمع سوق مسقف ضمّ 280 متجراً وسوق السرّاجين الذي ضمّ بدوره 110 دكاناً ضمن مسيّج؛ فضلاً عن سوق الخيول الإضافي والإسطبلات وورش صنع حوافر الخيول والسروج. وفي عصر كثرت فيه الحملات العسكرية تزدحم مثل هذه المتاجر بالعسكر وبمعداتهم. أمّا على الطّرف الجنوبي من سوق السرّاجين، فقد أوعز السلطان محمد بإنشاء ثكنات

272. مشهد بانورامي لمدينة إسطنبول سنة 1559 بالأسبيدج على الورق. من المكتبة الجامعة في ليدن يُري بعض تفاصيل مسجد محمد الثاني.

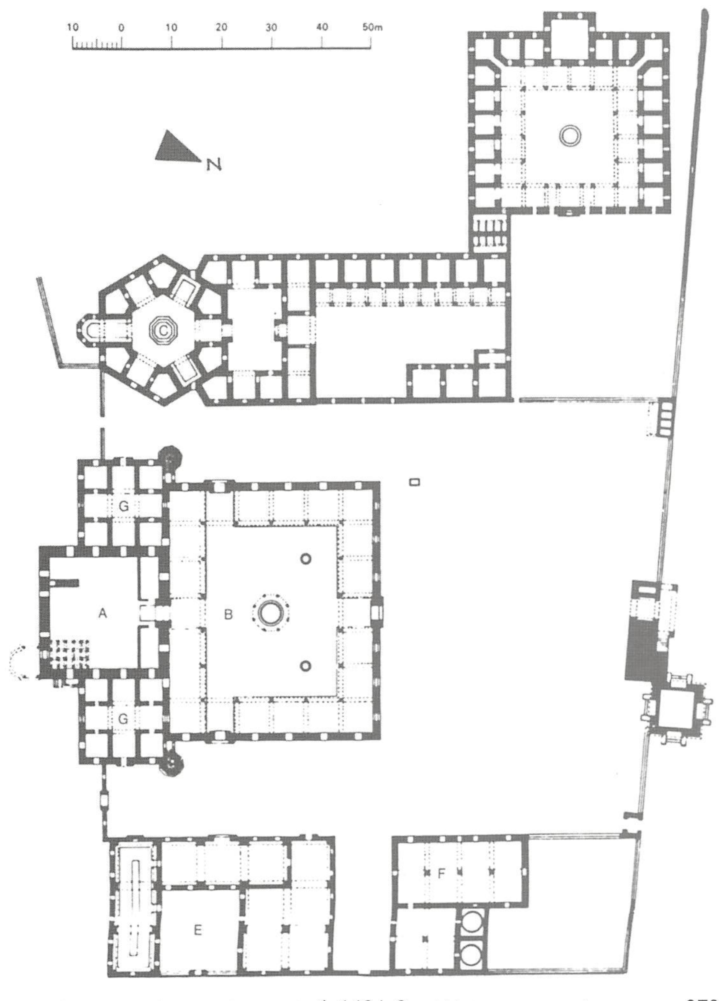


جديدة (أو الييني أودالار) لجيش الجند الجدد (أو الإنكشارية)؛ ومازالت هذه الثكنات مقرات لهم حتى حلّها جملةً وتفصيلاً في القرن التاسع عشر.

لقد دمّر زلزال الثاني والعشرين من مايو / آيار سنة 1766 معظم معالم مجمع محمد ، فأعاد بناءه السلطان مصطفى الثالث في بحر خمس سنوات تالية، بيد أنّ الجامع الأصل يمكن تصوره من مصادر متنوعة منها المنظر الذي رسمه ملكور لوريك لإسطنبول سنة 1559 (الصورة 272). وكان قوام الجامع مساحة مستطيلة مقببة (بأبعاد 46 في 33 متراً) يتقدمها فناء مفتوح (21 في 30.5 متراً) محاط بصف من العقود، والفناء جُعل مسيّجاً بأسوار خارجية فضلاً عن دعامتين كبيرتين وعمودين ضخمين من الرخام السمّاقي (porphyry) تدعم قبة مركزية ذات قطر 26 متراً (بالمقارنة مع قطر قبة آيا صوفيا ذات الـ31 متراً وقطر قبة أوج شرفلي البالغة 24.1 متراً)؛ فضلاً عن نصف قبة جُعلت فوق المحراب وبالقطر نفسه وقباب ثلاث أصغر اصطفت على الجانبين. وهذا المخطط مكمّل منطقي لمسجد شرفلي (الصورة 183) الذي أُنجز قبل ستة عشرة عاماً، ولكل منهما فناء متمم (integral) وقباب مركزية تَكتنفها قبتان صُغريان؛ أمّا بوابة مسجد الفاتح الرئيسة فجعلت نسخة طبق الأصل من بوابة مسجد شرفلي. والفرق الرئيس بين المسجدين هما القبة القائمة على أربع وليس ست نقاط، كما أن الجزء الداخلي وُسّع من جهة محور القبلة بإدخال شبه القبة التي غدا التركيز منصباً عليها مثلما كان هناك تفكير بالتوسع المكاني في تصاميم المساجد خلال القرن القادم، كما أنها مستوحاة ولاشك من آيا صوفيا.

وقد نجا من الخراب الذي حلّ بديكور مسجد محمد الثاني كُوّتان نصف قمرية (lu-nettes) من الآجر متعددتا الألوان، جُعلتا في فناء الجامع الحالي وتنسبان إلى "مهرة تبريز" (راجع الفصل العاشر). والكوتان ملونتان تحت التزجيج على بدن جُعل من الفريت الأبيض، قريبتا الشبه بآجر الفواصل الجافة التي صُنعت لجامع شرفلي عدا أنّ طيفَهما ضمّ اللون الأصفر أيضاً.

ويتجلّى في عمارة مجمع الفاتح ككل مراحل عدة من تطور المجتمع العثماني خلال عصر مابعد الفتوحات. ففي تعارض واضح بين المجاميع العثمانية المبكرة في بورصة يُلحظُ التوسع الواضح في التكيات (راجع الفصل العاشر)، بينما في مثيلاتها المتأخرة فُصلت التكية عن الجامع وتراجعت إلى جهة معزولة نسبياً كما في عمارة مسجد الفاتح. ويعكس ذلك من دون شك الدور المتناقص لشيوخ الصوفية والأهمية المتنامية للعلماء بدلاً عنهم في الدولة العثمانية مابعد الفتوحات. وحقاً أظهر النشاط الوقفي الحثيث في بناء المدارس "والتركيز على إعمارها وتكثيف نور العلم بل تحويل العاصمة إلى صرح علمي يُشار له بالبنان." وبوصفه مركزاً دينياً وتعليمياً، غدا المجمع نواةً للتقدم الاقتصادي والاجتماعي. فقد ارتفع وارد المجمع بين العامين 1490-1489 إلى ما يقارب المليون ونصف المليون اكجا (وهي قطع فضية)، ما يفوق أوقاف آيا صوفيا التي تحولت وقتئذٍ إلى جامع . وقد جُمعت هذه المبالغ من اثني عشرة حماماً في إسطنبول وغلطه، فضلاً عن الجزية التي فُرضت على غير المسلمين في هذه المدن، ومن مردود الضريبة من خمسين قرية في ثريس ومن إيجار عقارات أخرى خارج المدينة ومن الضواحي المحيطة. وقد أنفق منها حوالي 60% على رواتب 383 موظفاً ومستخدماً (102 منهم في الجامع ، و168 في المدرسة، و17 من البنائين والعمال)؛ كما خصصت مبالغ لعلماء البلد وأولادهم وللجنود المعوقين، بينما أنفق ما يساوي 30% على الإطعام في التكية، حيث كان يوزّع 3300 رغيف خبز علاوةً على



273. مجمع بايزيد الثاني في إديرنه، مخطط لعام 8-1484. أ/ المسجد؛ ب / الفناء؛ ج/ المستشفى؛ د/ المدرسة الطبية؛ ه / المخزن؛ ز / التكية.

وجبتي إطعام لـ 1117 شخصاً يومياً؛ وخصص ما تبقى لدعم المستشفى وصيانته.

لقد شكّلت الصراعات الأخوية عاملاً مهماً في وصول نجل محمد، بايزيد الثاني، إلى سدة الحكم (العهد 1512-1481) وحفيده سليم الأول (العهد 20-1512)، وكان على بايزيد مواجهة التحدي الذي مثله أخوه الأصغر جام (المتوفى 1495) الذي حاول تشكيل تحالفات مع مسلمين ومسيحيين على حد سواء ضد أخيه، ولم تفلح سياسة بايزيد التي تبناها ضد مماليك مصر وسورية وشمال وادي الرافدين، إذ تضرّر حكمه كثيراً من وصول الصفويين الشيعة للسلطة على الحدود الشرقية من إمبراطوريته. لكن سياسته الأوروبية كانت ناجعة أكثر، ففي صيف عام 1484 استطاع بسط نفوذه على الطريق البري المُفضي إلى الدولة العثمانية في القرم، كما شهد عهده انتعاشاً اقتصادياً ملحوظاً. وقبيل وفاته شهد بايزيد تصارع نجليه أحمد وسليم على خلافته، حتى استطاع سليم (المعروف بالمتجهم) من لوي ذراع أخيه الأكبر وإجباره على التنحي عن العرش شهراً قبل وفاة الأول. وقد شهدَ عصر سليم توسع حدود الدولة العثمانية نحو الجنوب والشرق، كما أنّ فتوحاته في سورية ومصر والحجاز والعراق وإيران جعلت من الدولة العثمانية القوة الأوحد في بلاد الشام، ومنه حامي



274. جامع بايزيد الثاني بإسطنبول، 5-1500.

المقدسات في الجزيرة العربية ما دعى إلى إعطائه لقب "الخليفة"، أي: خليفة النبي محمد، وهو امتياز وشرف للسلطان العثماني يرفعه فوق كل مدع للخلافة على طول الأراضي الإسلامية وبلا منازع.

لقد كان بايزيد الثاني راعيا مهماً للعمران إذ أمر بتشييد المجمعات الدينية في توكاة (1485) وأماسيا (1486) حيث كان حاكماً قبل تتويجه في إديرنه (88-1484) التي كانت المنفذ إلى الأقاليم الأوروبية مانيسا (1489) وإسطنبول (5-1500). وقد رعى عدد من أفراد عائلته وحاشيته بعضَ المشيّدات أيضاً في مدن الإمبراطورية. إن التنوع في التصميم وعلو البنيان يدلان على الاهتمام بالذوق الهندسي المحلي، على الرغم من التزام بايزيد بالمثل العمارية العثمانية الدارجة. فعلى سبيل المثال صَمّم مهندس البلاط المعروف خيرالدين آغا مجمعَ بايزيد الثاني على ضفة نهر تونكا في إديرنه، وأُنفق عليه من غنائم معركة آق كيرمان (بلغورود) على مصب نهر دنيستر. وضمّ المجمع (الصورة 273) جامعاً ومستشفى وفرناً ومراحيضَ ومخزناً وحجرات طعام ومطبخاً ومدرسةً طبية فضلاً عن مؤن مختلفة للدراويش الرحالة؛ أمّا الجامع فقوامه هيكل مسيّج ومساحته 20.25 متراً مربعاً مغشّى بقبة منفردة يَتقدمه فناء أمامي فسيح؛ وللمسجد منعزَل جُعل مرتفعاً ومنفصلاً عن نسيج المسجد نحو أحد الجوانب مُخصص للسلطان كشرفة (بالتركية محفل). وهذا التركيب مستوحى من اللوجيا الملكية لجامع يشيل في بورصة حوالي قبل قرن من الزمان (الصورة 181)، بيد أن ما سبقها من نماذج بقيت موضع سجال.

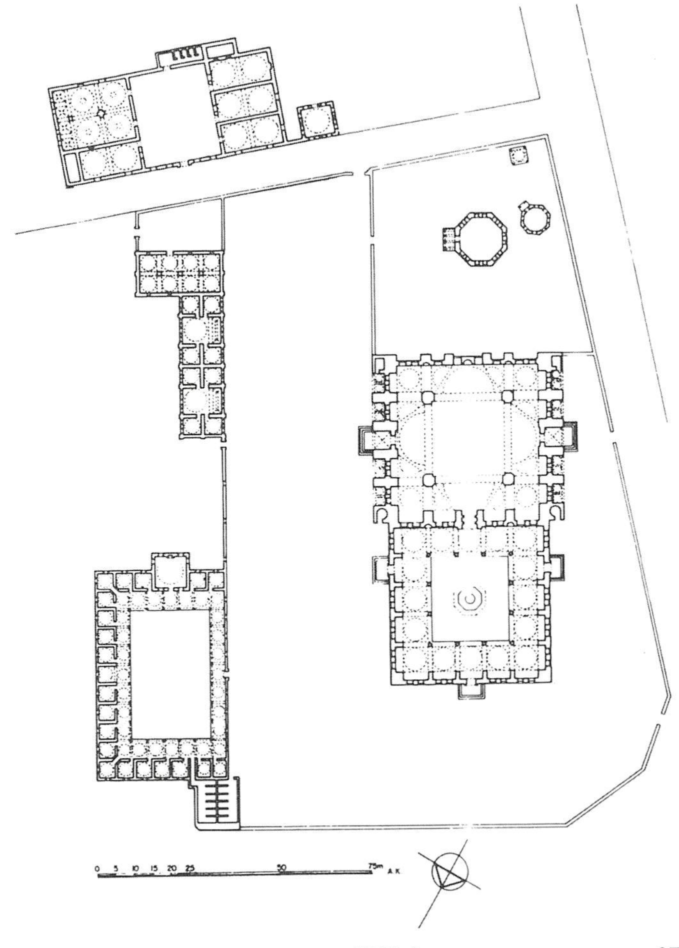
إن أهم صرح عرف بِه عهد بايزيد هو مجمع مسجده في إسطنبول الواقع إلى الجنوب من قصره على طريق تاوري القديم (Forum Tauri)؛ وقد استلزم الموقع إقامة المزيد من المباني الثانوية للتغطية على المخزون البيزنطي الثري فيه. فقد ضمّ المجمع حياً خارجياً من المتاجر ومسجداً ومدرسةً وكُتّاباً وتكيةً وحماماً وخاناً، فكان مركز الضاحية في المدينة المتنامية السكان والمزدحمة البناء؛ حتى إن المشيدات شغلت مساحات من أراض كانت مقفرةً في مامضى لتمتدّ نحو سور المدينة. أمّا الإنفاق على هذا الإعمار المطرد فقد كان من عائدات مؤسسات مدنية أخرى في بورصة ومنها الخانات الكبيرة التي شيدت بين الأعوام 1490 و1508، واستخدمت للإنفاق على مؤسسات السلطان في إسطنبول. وأمّا المسجد (الصورة 274) ذو القبة المركزية (ذات قطر 17.5 متراً)، ومحاطة بأشباه القباب من طرفيها، فقد وسّعت

مساحته الداخلية بإضافة ممرات على الجهتين غشيت بأربع قباب صغيرة. وعلى الرغم من افتقاد المجمع لوحدة التصميم بالمقارنة مع مجمع بايزيد في أديرنه أو مجمع محمد في إسطنبول، إلّا أن تراكم القباب بين المسجد وفنائه يشي بحس تكاملي (sense ofintegration) أكبر مما عليه في مجمع الفاتح. وعلى ما يبدو فإنّ الدور المتنامي لأشباه القباب مستوحى من أنموذجين وهما آيا صوفيا ومسجد محمد الثاني، وأنّ العمرانيين العثمانيين كانوا يتأوّلون معانيَ ومضامينَ من العمران المبكر. إنّ الجناحين الجانبيين مع المنارات التي تكتنفانهما استخدما تكيات للدراويش المتجولين، على الرغم من استمرارية الجهل بالغرض منهما. ويشي هذا البناء الحجري الفخم بتوافر المواد الأولية والأيدي العاملة والعقول الهندسية المبدعة تحت تصرف الرعاة ذوي المقام السامي في رعايتهم للمساجد الإمبراطورية في العاصمة على وجه الخصوص.

عصر سنان

لم يكن لسليم الأول وقت كما كان لسابقيه للاهتمام بالعمران ؛ فمسجده في إسطنبول الذي أنجز عام 1522 وصمم على وفق طراز مسجد بايزيد في إديرنه ربما شيّد برعاية نجله سليمان (العهد 66-1520). بيد أنّ أعظم إنجاز له في تاريخ العمران العثماني كان غير مقصود إذ استقدم المهندس العمراني الشاب سنان (المتوفى 1588)، وهو أعظم معماري في التاريخ، للعمل في الـ"الدوشرمه"، وهي مؤسسة عثمانية استقطبت الفتيان المسيحيين من أصقاع الدولة العثمانية، وعُيّن سنان فيها مسؤولاً عن قسم القصور العثمانية (khāSSa mi‘mārları) حتى غدت شخصيتُه مهيمنةً على العمران العثماني خلال منتصف القرن السادس عشر وأواخره. ففي سنة 1525، بلغ عدد مهندسي هذا القسم ثلاثة عشر عمرانياً، كلهم مسلمون، وبحلول العام 1604 تضاعف العدد ثلاث مرات إذ كان من بينهم 23 مسلماً و16 مسيحياً ما يشهد على مشاركة هذا القسم بأمور العمران العثماني في الإمبراطورية قاطبة. وقد أحيطت حياة سنان وعمله بالكثير من الأساطير بينما جذب اسمه العمائر كما جذب اسم جورج واشنطن السياح لبلده. ويبدو أن مسقط رأس سنان كانت الأناضول ومن عائلة مسيحية، استقدم سنان صبياً للعمل لدى العثمانيين وتدرب على فن العمارة، وعلمه عندما كان يعمل ضمن حملات السلطانين سليم الأول وسليمان. وبحلول العام 1521 كان جندياً إنكشارياً وأضحى عمله كعمران مرتبط ارتباطاً وثيقاً ببلاط سليمان، الذي يعدّ أعظم السلاطين العثمانيين، وإن شاب ذلك بعض الجدل.

في سنة 1538 عُيّن سنان رئيس مهندسي البلاط (عمران باشي) وخوّل بتصميم وبناء مسجد زوجة سليمان (Hürrem Sultan خرم سلطان) في إسطنبول. وقد وقف خان وحمام ومستودعات خشب وخشب ومَسلخ ومتاجر للأنفاق على مجمع المسجد والمدرسة والكُتّاب والمستشفى والتكية؛ وبلغ مجموع العائدات السنوية مجتمعةً نصف مليون أقجا. ويُلحظ أن تصميم كل من الجامع ذي القبة المنفردة والمدرسة المصممة على شكل حرف U جرى على وفق طرز العقود الأولى من القرن مايعني افتقارها إلى الابتكار. لقد كان أول عمل لسنان هو مجمع شاه زاده في إسطنبول (الصور275 و 276) الذي شيّده بين 1545 و 1548 بأمر من السلطان وفي ذكرى محمد، ابنه وولي عهده المفترض (شاه زاده) الذي توفي بالجدري وهو في الثانية والعشرين. ويشغل المجمع موقعاً فوق التلة الثالثة للمدينة ويضمّ مدرسةً وكُتّاباً وتكيةً وضريحاً وخاناً. وقد أقيم المسجد على مربعين متجاورين (مساحة كل منهما



275. مخطط مسجد شاه زاده بإسطنبول، 8-1545.

38 متراً تقريباً) متصلين ببعض بمنارتين. ضمّ أحد المربعين الفناء ذا القناطر المصفوفة وتُرك مفتوحاً على السماء، بينما ضمّ الآخر رواقَ الصلاة، وغُشي بقبة بقطر تسعة عشر متراً، فضلاً عن أربع من أشباه القباب وأربع قباب صغيرة في الأركان. ولا يعدّ هذا التصميم تطوراً منطقيّاً من العمران المبكر كعمَران مسجد بايزيد الثاني وحسب، وإنما من عمارة مسجد السليمان أيضا الذي خطط له سنان قبل سنة برعاية ابنة السلطان ماهريما في أُسكودار.

وعلى الرغم من أنّ سنان عدّ فيما بعد مسجد شاه زاده عمله التجريبي، تُظهر معالمه العمارية قدرتَه على الابتكار ضمن معايير الأسلوب العثماني الناشئ. ومما يُلحظُ تركز أحمال البنية العليا على أربع ركائز ضخمة (piers) جُعلت أسفل القبة المركزية وعلى الدعامات (buttresses) على طول الأسوار الخارجية. وقد أختُزل ثقل الركائز بتحوير شكلها، كما جرت تغطية الدعامات بتحريك الأسوار الخارجية، عدا ما كانَ يبدو من جهة الجامع المواجهة للفناء، نحو الوجه الداخلي للدعامات. وبهذه الطريقة انتقل معظم الحمل إلى خارج الجامع ماأتاح المجال لأسوار أخف ونوافذ أكبر حجماً وأكثر عدداً. كما جرى مواءمة الجزء الخارجي لتعظيم تأثيرها البصري: من شلال القباب وأشباه القباب الملتفة حول الدعامات الأربع التي تعزّز استقرار الركائز. كما تقوم اللوجيات بإخفاء الدعامات على جانبي المسجد بينما تُضيء النوافذ المركبة فوق بعضها البعض واجهات الفناء وتُضفي زخرفة تشجيرية على أعناق المنائر. ويبرز



276. مسجد شاه زاده بإسطنبول.

الترتيب المكاني البديع والتهوية الجيدة لجامع شاه زاده بالمقارنة مع غيره من الجوامع الإمبراطورية المائلة في المدينة في الوقت نفسه. ويُلحظ في هذا الجامع أيضاً تموضع ضريح شاه زاده محمد خَلفَ الجامع على مقربة من المحور؛ وجُعل على غرار ضريح سليم الأول، وبشكل موشور مثمن مقبب (بقطر 9.20 متراً) وقبة مضلعة ورواق مدخل من رباعيّ الأعمدة (tetrastyle portico) جُعلَ من الرخام السماقي الوردي الفيردي العتيد (verd-antique). وتكتنف المدخل ألواحٌ من الآجر المنقوش بالفواصل الجافة، أما التي على اليمين فتكسو الجدار بأكمله من الأرضية وحتى نقطة نهوض القبة، ويُظهر التشكل هذا صفاً من القناطر وأوراق نباتية مسننة، وهي موتيفات راجت في الأقمشة والفخار وقتئذ (الصور 301، 302). ويُلحظ في بعض قطع الآجر حول النوافذ العليا محاولة المصممين الالتفاف على القيود التي تفرضها عليهم تقنية الفواصل الجافة والتي تستلزم تحديد أماكن التلوين بخطوط، وذلك باستخدام استثنائي لأرضية بيضاء. ويعتقد أن هذه القطع من الآجر كانت من آخر أعمال فريق إيراني متنقل متخصص بفنون الآجر جلبه السلطان سليم الأول من تبريز قبل حوالي ثلاثين عاماً.

وبوصفه جندياً انكشارياً وفناناً وعمراناً ولموهبته الاستثنائية في تصميم الجسور والقلاع، رافق سنان السلطان سليمان في حملاته في أوروبا والشرق الأوسط ما ساعده تعرف الصروح العمارية الإسلامية العظيمة والماضي الجاهلي. ويعود الفضل لسنان في تصميم مبان ومشيدات من بوده بالمجر إلى مكة في الجزيرة العربية، وهذه المشيدات سواء كانت من عمل عقل سنان المباشر أو غير المباشر، غدت جزءاً لايتجزأ من السياسة العثمانية المكرّسة لإظهار السيادة من خلال إعلاء البنيان في أسلوب عثماني منقطع النظير من القباب نصف الكروية والمنائر الفارعة. ولم يكن تصميم هذه الأعمال المنتشرة في أقاليم الدولة العثمانية والإشراف عليها من قبل مهندسي البلاط ممكناً من خلال الإدارة المركزية وحسب، بل من خلال تطوير المعايير الإمبراطورية ونظام التمثيل العماري. وبذا أصبح ممكناً إعداد الخرائط في العاصمة وتنفيذها في الأقاليم بأيد ماهرة ومواد تُطلب من أي مكان آخر.

ويمكن تلمس الكثير من هذه الملامح في الأعمال التي أوعز بإنشائها السلطان سليمان في القدس. وليس سراً أنّ السلطان سليمان رأى في نفسه الملك سليمان الثاني، وأنّه المسؤول عن إعادة قبة الصخرة وترميمها، وهي أقدم أنموذج إسلامي في العمارة وقُدّر لها أن تكون في موقع معبد سليمان الأول. ومما يذكر أنّ سنان وهو في طريقه إلى الحج توقف في القدس ووضع الخطة اللازمة لإعمار قبة الصخرة. إنّ أهم مايسجّل على هذا المشروع، سواء كان سنان مسؤولاً عنه أو غيره، هو استبدال كسوة الفسيفساء الأموي للسطوح الخارجية لعنق القبة ومثمن الصحن بآجر جُعل بالفواصل الجافة والألوان المتعددة تحت التزجيج مع الآجر الأزرق والأبيض (الصورة 277). وأرّخت كتابة على الفسيفساء الآجري العمل بتاريخ 46-1545 / 952، بينما حملت قطعة آجر



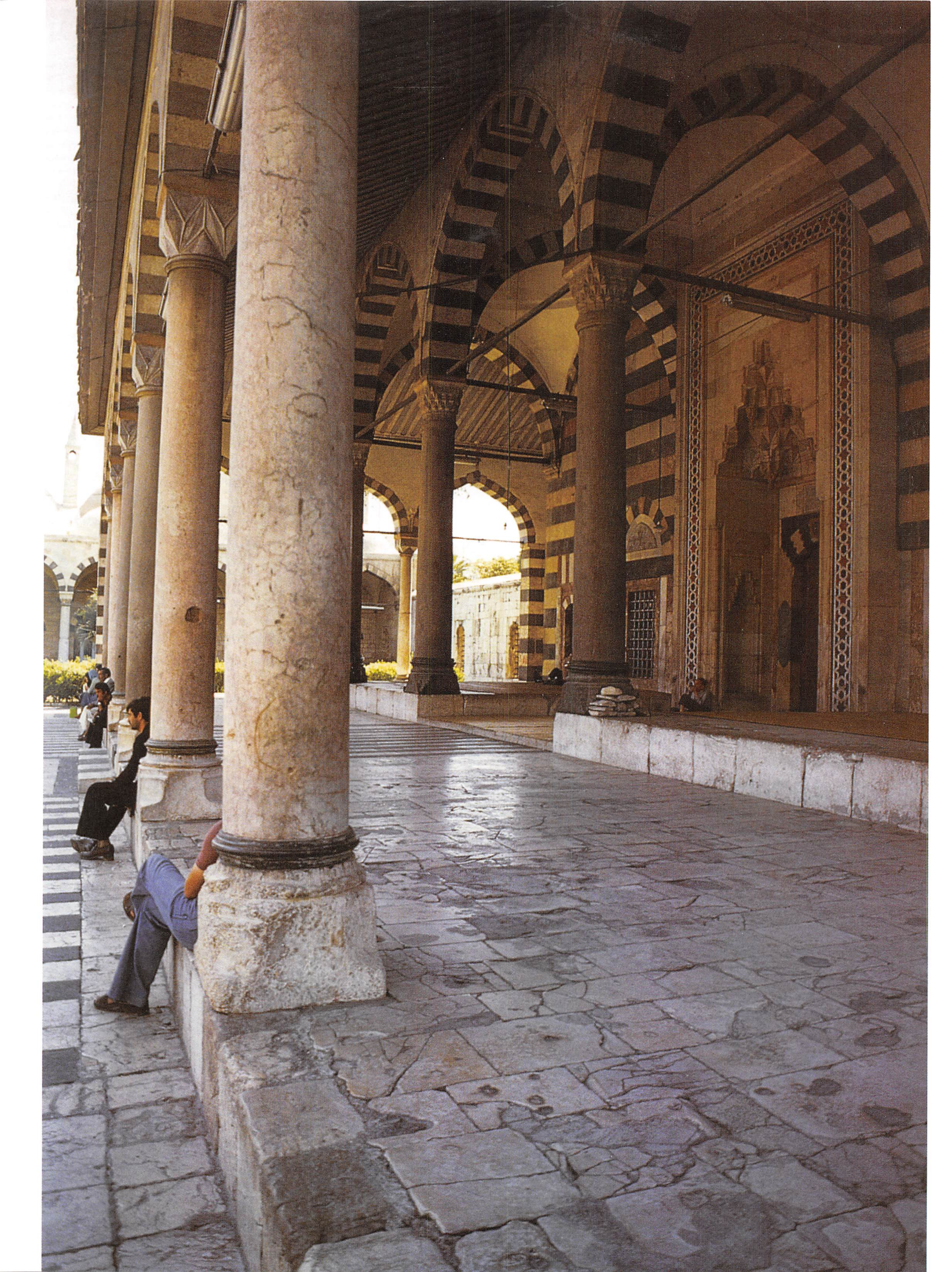
277. كسوة الأجر لقبة الصخرة، القدس، منتصف القرن السادس عشر، رُممت الكسوة في العقد 1960.

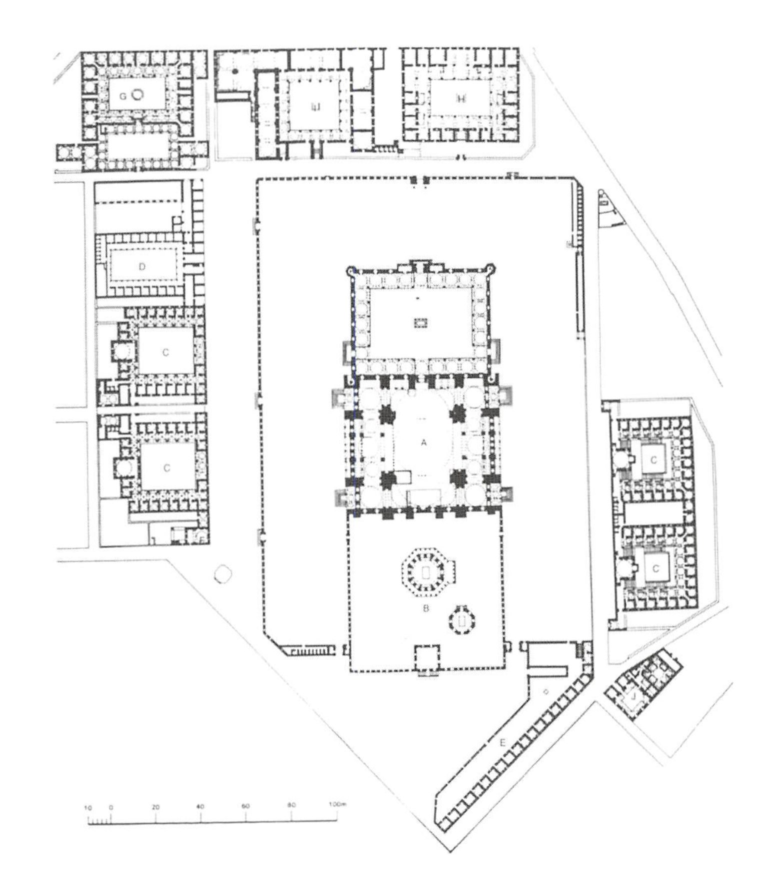
أخرى جُعلت على الرواق الشمالي ولوّنت بالأزرق والتركواز والأسود فوق أرضية بيضاء -توقيعَ عبدالله من تبريز وأرّخت في 1552 / 959؛ واستمر العمل بالكسوة الجديدة حتى نهاية عهد سليمان على أقل تقدير. وعلى العكس من المصابيح المصنوعة في إزنك التي قدّمها سليمان إلى قبة الصخرة ، يبدو أنّ الآجر مصنوع محلياً على الرغم من فقدان الدليل على وجود صناعة خزفية ناضجة في سورية في ذلك الوقت. ويشي ترتيب الزجاج الطافح فوق الفواصل الجافة وحدودها المرسومة بتطوير هذه التقنية من قبل حرفيي الآجر؛ على الرغم من أنّ الأثر النهائي للكسوة الآجرية (التي أعيدت في منتصف القرن العشرين) بقي من بين أبدع ماأنتجه الفن الإسلامي. ولم تتكرر الكسوة الآجرية في العمران العثماني، سواء كان السبب في خصوصية الموقع أو في الاعتقاد بعدم نجاعتها. لقد أدت عملية إعمار قبة الصخرة دوراً في تنمية الذوق المعاصر لمساحات واسعة من البلاط تحت التزجيج في الأجزاء الداخلية من المباني. إنّ هذا الطراز الجديد من البلاط، المنتوج الرئيس لصناعة الفخار المزدهرة في إزنك، استخدم على نطاق واسع وضمن هياكل عمارية يمكن تمييزها عن بعد. كما حلّ اللون الأحمر الشبيه بلون الطماطم محلّ الملون المحدود من الأزرق والأخضر ودرجاتهما؛ وتبين أنّ اللون الجديد أكثر جذباً وتأثيراً في عملية الإبصار فوق سطوح الكسوات.

هناك مشروع آخر نفذه سنان للسلطان سليمان خارج العاصمة على طول نهر بردى وهو مجمع مباني للحجيج في دمشق. وعلى الرغم من أهمية طريق الحج من دمشق، اكتسب هذا الطريق أهمية إضافية بعد سيطرة العثمانيين على سورية سنة 1516، حتى أضحت تسهيلات الحج هماً إمبراطورياً متزايداً. وكان مجمع السليمانية الذي أنجز في 1554-55 بتصميم سنان وتنفيذ أحد مساعديه، ومن تفحص مواده المحلية والتقنيات المستخدمة ولاسيما التناوب في استخدام الحجارة البيضاء والرصاصية الداكنة في بناء أسوار المجمع ، يمكن القول إنها: سمة سورية مميزة. وقوام المجمع تركيب متناسق حول محور طولي: جُعل المسجد ودار الإطعام على طرفي الفناء المستطيل يكتنفانهما زوجان من الخانات والتكيات، وكلها جُعلت مُسيجة بسور واحد. وأمّا المسجد فقوامه قبة منفردة تكتنفها منارتان، وتَتقدمها شرفة مزدوجة جُعلت نحو العمق (الصورة 278). وقد أتاح صغر حجم مساحة المجمع نسبياً (وهو هكتار واحد) ضمّ أجزاءه لبعضها على نحو مبدع. ويُلحظ أيضاً وجود فضاءات على شكل نصف بدر فوق الشبابيك (Tile lunettes) من الآجر ونُفذت بتقنية تحت التزجيج الرائجة في إزنك حينها، على الرغم من تكرارها التصاميم التقليدية لآجر الفواصل الجافة. بيد أنّ هذه القطع تختلف عن مثيلاتها المنتجة في إزنك إذ افتقرت إلى الشريط الأبيض الرائع واللون الأحمر الفاتح.

إنّ أهم إنجاز طموح للسلطان سليمان من بين إنجازاته قاطبة سواء في البلقان أو إسطنبول أو الأناضول أو سورية وفلسطين والجزيرة العربية والعراق كان مجمع سنان للسلطان في العاصمة (الصورة 279)، الذي غدا بمنزلة إعادة صياغة واعية لمجمع محمد الفاتح؛ بينما لا يوجد وجه لمقارنته بأي من مجمعي بايزيد أو سليم الأول على سبيل التخطيط المحكم. وقد توافر للمشروع موقع منحدر بمساحة سبعة هكتارات تطل على القرن الذهبي بعد أن دمّر حريق عظيم القصرَ القديم؛ وبدأ العمل بالمشروع في تموز / يونيو سنة 1550 وأنجز في تشرين أول / أكتوبر سنة 1557. وأول مرحلة

278. بهو مجمع السليمانية بدمشق، أنجز سنة 5-1554.





279. مخطط مجمع السليمانية بإسطنبول 7-1550. أ/ المسجد؛ ب/ الضريح؛ ج/ المدرسة؛ د/ المدرسة الطبية؛ ه/ دار الحديث؛ ز/ كُتّاب؛ س/ المستشفى؛ ط/ نُزل؛ ع/ المطبخ؛ ك/ الحمام.

كانت تسوية الموقع لوضع الأسس اللازمة؛ ليضمّ مسجداً جامعاً وضريحين وأربع مدارس عامة واثنتين متخصصة (إحداها بالطب والأخرى بالحديث)، وكُتّاباً لتعليم القرآن للأطفال وخاناً ومطعماً عاماً وحماماً وصفاً من المتاجر. أمّا نزل المتصوفين فقد جُعل في معزل عن المدارس الست المقابلة في تقابل غريب يشي بتدني مكانة شيوخ الصوفية الذين كان لهم فيما مضى دور مهم في صعود العثمانيين إلى السلطة، ويدل أيضاً على المركزية المتزايدة للدولة العثمانية. حتى إنّ مسجد "الزاوية" الذي كان سمةً من سمات المؤسسات العثمانية الإمبراطورية هُجر تدريجياً بعد فتح القسطنطينية. فسليمان الذي عرف بـ"القانوني" (بالتركية تعني: واهب القانون) أوكل لأبي سعود أفندي، وهو شخصية دينية بارزة، مهمة التوفيق بين الشريعة الإسلامية والممارسات الإدارية للدولة العثمانية. وحُددت للأوقاف المخصصة للمجمع مهمتها كمركز مهيب للدين والشريعة "للنظر في أمور الدين والعلوم الفقهية لدعم السيادة وانسيابيتها وتحقيق الفوز بالآخرة."

تُقدّم سجلات الحسابات المعقدة الخاصة بمجمع السليمانية معلومات لا تقدر بثمن عن الإجراءات المتبعة في مثل هذه المشاريع العمارية الضخمة. فقد جيء بالحرفيين وبالمواد الأولية من إسطنبول وغيرها من أقاليم الإمبراطورية؛ فمعظم المراسلات الرسمية والأوامر البلاطية تُشير إلى الحصول على الرخام والرخام السماقي وحجر الصوان، وكانت عملية توفير أربعة أعمدة من الصوان الأحمر ونقلها إلى موقع البناء أصعب مهمة وأكثرها عناءً وأعلاها تكلفةً. وجاءت الأوامر الملكية مطابقةً مع تقارير تفيد أنّ أحد الأعمدة رُفع من القصر القديم ونُقل إلى الحدائق التي كان المجمع يُشيّد فيها، أمّا الثلاثة الأخرى فجيء بها من بعلبك في لبنان ومن الإسكندرية في مصر ومن التلة الثالثة لإسطنبول (كزتاسي محلله)؛ بيد أنّه من الصعب بما كان أن تكون الأعمدة الأربعة الموجودة في المسجد قد جُمعت من أماكن مختلفة؛ بل لربما كانت مخزونة في مستودعات ملكية، بينما توافرت أربعة أخرى مماثلة من مصدر آخر؛ إنّ السجلات الرسمية ليس بالضرورة مصدراً للحقيقة دائماً.

وتقدم سجلات حسابات مشتريات الجملة واقتناء مختلف المواد اللازمة من الآجر الإزنيكي (من مدينة إزنك التركية) اللازوردي (lapis lazuli) المستخدم كصبغة زرقاء، ومن الألوان المتنوعة والعملة الذهبية للتذهيب ورقائق الذهب وأوراقه والزئبق وبيوض النعامة والقصدير والخشب والألواح وصمغ السندروس ومُرقق النفط. إنّ الطيف الواسع من الصباغ المذكورة فريدة من نوعها في أي من النماذج العمارية العثمانية، بل في العمران الإسلامي قاطبةً، وكذا الحال بالنسبة إلى الغراء أو الطلاء اللماع والأصباغ كلها جُلبت خصيصاً للاستخدام في هذا المجمع بالذات. وقد اشتغل في المشروع من العمال 3523 عاملاً كان نصفهم من المسيحيين والنصف الآخر من المسلمين، وكلهم عملوا على وفق نظام وانضباط صارمين. وعند الإنجاز كان فريق العمل من 748 شخصاً وبلغت أجورهم حوالي المليون أكجا. وقد تعززت أوقاف المجمع بوقف واحد حسب ماجاء في رسالة من البابا في عهد مراد الثالث (العهد 95-1547) عندما بلغ المدخول السنوي أكثر من خمسة ملايين أكجا، من بينها 81% من جباية الضرائب المفروضة على القرى الواقعة في الجزء الأوروبي من الإمبراطورية.

وقد استغلّ سنان الموقع المنحدر لهذا المشروع الضخم بضمّ المتاجر والخانات وحجرات أصحاب النزل إلى التلة معزّزاً التناسق الذي ميّز المجمعات المبكرة كمجمع الفاتح في إسطنبول أو السليمانية بدمشق، بل دمجه ببراعة بالنسيج الحضري. والمنظر الخارجي للمبنى عبارة عن كتلة هرمية أخّاذة قوامها وحدات مقببة تزدان بمنائر أربع رشيقة (الصورة 280)، بينما ينهض المسجد من وسط مسيّج ذي سور ضخم (مساحته 216 في 144 متراً) يتقدمه فناء مربع (44 في 57 متراً) ومنارة عند كل ركن من الأركان الأربعة. وعلى الرغم من أنّ هذا الترتيب عُرف منذ قرن مضى في مسجد أوج شرفلي في إديرنه (الصورة 183)، إلّا أنّ العلاقة الهندسية بين المنائر من جهة والمنائر والمسجد من جهة أخرى كانت مُحكمة، حيث إنّ المنارتين اللتين جُعلتا عند المنعطف الواقع بين الجامع والفناء أطول قامةً وذات ثلاث شرفات (بالكونات)، بينما مثيلاتها عند الطرف الشمالي من الفناء جُعلتا بشرفتين فقط. كما أنّ فكرة المجمع ككل قائمة على فكرة مبنى آيا صوفيا المكون من فضاء مركزي مقبب (بقطر 26.20 متراً) يمتد على طول محور القبلة مع أشباه القباب، الممتدة بدورها بحنيات شبه دائرية غاطسة في الجدار (semicircular exedrae)، ويكتنف كلاً من هذه التراكيب مسافات فرعية تغشاها سلسلة من قباب أصغر حجماً. ويختلف هذا الجزء الداخلي المهيب (الصورة 281) فيما يتعلق بالمكان عن آيا صوفيا إذ إنّ صحن الكنيسة وممراتها ذات السواتر فُتحت لتشكلَ رواقاً منفرداً للصلاة ولا يفصلها عن بعضها سوى الركائز الضخمة الساندة للقبة والعمودين الضخمين المصطفين على الجانبين. أمّا التشكيل الخارجي فقوامه قباب مكسوة بالرصاص داكنة اللون تتنافر ببهاء وإتقان مع جدران جُعلت

280. جامع السليمانية في إسطنبول.

281. منظر من الداخل لجامع السليمانية بإسطنبول.

من الحجارة البيضاء، وتُضاء تحديداً من فتح نوافذ مقوسة ومن صف العقود المصطفة بتناوب بين اثنين وثلاث. والجامع يشي بالصقل المنطقي لخبرة سنان الأولية بالتجريب المكاني، من مسجد شاه زاده مثلاً، حيث صقلت خبرته بالتشكيل التقليدي بشكل مستمر حتى التحليق بالأسلوب العثماني إلى أعالي الكمال.

يُلحظ على الجزء الداخلي من المسجد زهد واضح في الزخرفة على الرغم من كونه الأول من بين مساجد عدة في إسطنبول حظيت بديكور قوامه من البلاط الملون تحت التزجيج ولاسيما على طول جدار القبلة. أمّا قطع الآجر التي تكتنف المحراب فجُعلت بتصميم واحد على الكثير منها، وتكراره يشكّل نمطاً واحداً. كما جُعلت الحليات الدائرية الخاصة بالخط داخل ألواح مربعة كبيرة فوق المحراب، وكل منها يتشكل من أربع وستين بلاطةً مربعة محاطة بحدّ من بلاطات أصغر. أما الستينسل (stencil) فيها فقد صمّمه أحمد كاراهيساري، أشهر خطاطي زمانه أو ربما أحد طلابه. وقد استمر استخدام البلاطات المنفذة بتقنية الفواصل الجافة والتزجيج بلون واحد في مناطق ثانوية من المنائر في إسطنبول، بيد أنّ مثيلاتها ذات التلوين تحت التزجيج أنتجت على نحوٍ تجاري في إزنك ربما لقدرتها على إنتاج كميات كبيرة منها لأغراض الكسوة الرائجة حينئذ. وقد أتاح هذا التطور تغييرات أخرى كاستخدام الرسم فوق التزجيج من أجل تعبيرٍ فني أكبر؛ كما أنّ التصاميم الجديدة والمساحات الواسعة المختارة للتنفيذ تشي بالتحول من الشكل السداسي، الذي عُرفت به تقاليد الآجر الإيراني في القرن الخامس عشر وإبّان القرن السادس عشر، إلى التشكيل المربع. أمّا النصوص فخطّتها أنامل أبو سعود أفندي وجلّها نصوص قرآنية ماعدا نص التأسيس الذي شدد على نَسب السلطان العثماني وحقه الشرعيّ في الحكم ودوره كحام لروح الإسلام والشريعة ضد الشرك.

توفي سليمان في السابع من أيلول / سبتمبر سنة 1566 خلال حصار زنجبار في المجر نُقل جثمانه المسجّى إلى إسطنبول في وقت لاحق من تلك السنة ودُفن في مقبرة خلف الجامع. وأُنجزَ ضريحه المثمن الذي جُعل على طراز قبة الصخرة خلال سنة. غُشّيت الجدران وعروات العقود بالآجر المهيب تحت نوافذ زجاجية ملونة وقبة ازدانت بالجص المنحوت وتصاميم ملونة. وعلى الرغم من التشابه الكبير بين هذا المبنى وقبة الصخرة من الداخل، إلّا أنّ الاختلاف شاسع من الخارج بحيث لايمكن للمرء الاعتقاد بوجود أي صلة بينهما.

لقد توافرت خدمات كبير المهندسين العمرانيين التابعين للبلاط لذوي المقام السامي ضمن البلاط العثماني، وكان رستم باشا الذي ولد (1500-1561 على الأرجح) في البوسنة وترعرع ليكون قائداً في الجيش العثماني ثمّ تزوج ابنة سليمان مهريما سنة 1539 من أسماء البلاط اللامعة؛ وعُرف عن رستم باشا فطنته المالية، لكنه تورط في دسيسة ملكية. ففي سنة 1544 كان وزيراً كبيراً، سرعان ما طُرد من منصبه سنة 1553 للنكاية بالنيابة عن حماته (الأوكرانية روكسالينا) حرم سلطان، بشاه زاده مصطفى نجل سليمان وولي العرش المفترض ومن ثمّ إقناع السلطان بقتل ابنه وولي عهده. وبعد سنتين من التقاعد الطوعي مع زوجته، شغلَ رستم مرة أخرى المنصب نفسه وبقي فيه حتى وفاته. وترك رستم إرثاً ضخماً من الأموال والعقارات والمقتنيات الثمينة. ويُذكر أن زوجته كانت تتقاضى ألفي دوكانية (ducats)، وهي عملة ذهبية أوروبية، يومياً من جباية الضرائب على مغازل بورصة (Bursa silk looms) الحريرية ومن معمل الملح في كليسا. وترك رستم مكتبة ضخمة ضمّت آلاف المجلدات المخطوطة فضلاً عن صناديق احتوت على شتى الأوراق والكتب.

إنّ أشهر مؤسسة دينية من بين مارعاه رستم باشا كان المسجد الذي بناه له سنان قرب امينونو، على مقربة من مجمع السليمانية. وشيّدَ على أثمن موقع ضمن منطقة سوق مزدحمة بإسطنبول فاجتهد رستم باشا كثيراً حتى استطاع الحصول عليه. وقد حوّلت الكنيسة البيزنطية المجاورة إلى مسجد في القرن الخامس عشر وكان على رستم الحصول على فتوى لإعلان عدم صلاحية المسجد لضيقه ولعجزه عن استيعاب جمهور المصلين المتنامي. ولاسترضاء المشرفين على وقف هذا المسجد، اضطرّ إلى إعادة استخدام غنائمه وأطلاله لاستبداله بآخر في مكان آخر. وعندما توفي رستم، لم يكن الجامع الجديد قد أنجز بعد، فما كان من أرملته إلّا استجداء العون من أبيها لتقديم الأموال اللازمة لإكمال البناء. وأُنجز المسجد فوق صف من المتاجر ومستودع ذي عقد مستعرض وقفت عائداتها للمسجد الجديد. وقد أتاحت هذه المشيّدات السفلى على الأرض ارتفاعاً مذهلاً للمسجد ومنظراً شاهقًا أكبر بكثير مما يُتوقع من حجمه الحقيقي. وقوام المسجد الصغير هذا رواق صلاة مربعة وقبة مركزية (بقطر 15.20 متراً) يتقدمها مدخل مسقف بخمس قباب يكتنفه ممران من طابقين. وتجثو القبة (بارتفاع 22.8 متراً) فوق منطقة انتقال مثمنة شاهقة تُسند بالأسوار الخارجية المكونة من أربعة مساند ضخمة، بينما شغلت أربعاً من أشباه القباب الأركان الأربعة.

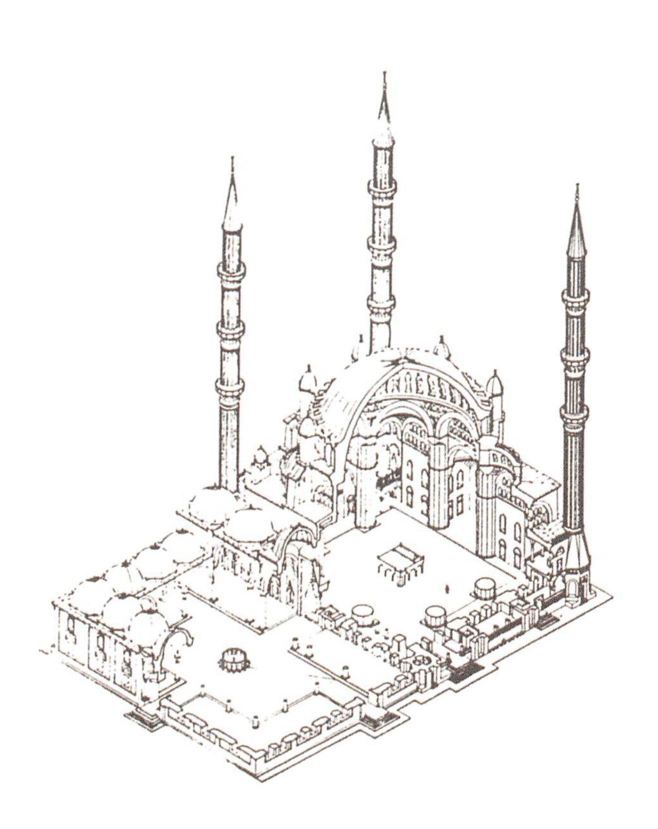
بيد أنّ أهم ماييز جامع رستم باشا هو كسوته التي جُعلت من الآجر الأزنيكي من الداخل (الصورة 282) التي تغشى الجدران والركائز والمحراب والمنبر في شبكة من التصاميم الزهرية والنباتية المسلوبة (stylized) ونفّذت على شريط أبيض بالأسود والأرجواني والأزرق الداكن والأزرق التركوازي والأحمر تحت تزجيج شفاف. وفي هذا الإطار الحميمي نسبياً يبدو أنّ سنان كان يجرّب التوظيف الباذخ للآجر الذي سبق أن استخدمه استخداماً متفرقاً في مسجد السليمانية؛ وهذا الآجر الذي يُظهر تنوعاً كبيراً في التصميم، ضمّ أيضاً تشكيلات كبيرة منتشرة فوق عديد القطع صممت لتوائمَ السطوح الخاصة، فضلاً عن قطع الآجر المقطعة بالأحجام والأشكال المختلفة لتملأ تلك الأماكن ذات التصميم المتباين. وتتواشجُ التصاميم ذات الأوراق الفارهة والحافات الخشنة مع الزهور والأوراق المنفذة على المنسوجات التي شجعها الوزير بفضل سياسته المالية (راجع الفصل السادس عشر). ويقدم كل من مسجد رستم باشا ومعاصره جامع رمضان أوغلو في أضنه سابقةً مدهشة تتمثل بالكسوة الآجرية الباذخة التي استمرت في رواجها إلى ماتبقى من القرن.

لكنّ رائعة سنان تمثّلت بمجمع إديرنه الذي صممه وبناه لنجل السلطان سليمان وخليفته سليم الثاني (العهد 1566-74) (الصور 283، 284). وعلى الرغم من أن إديرنه لم تعد العاصمة، فقد بقيت مهمة بوصفها منفذ العثمانيين إلى أوروبا ونقطة انطلاق الحملات نحو الغرب. وإذ أوعز ولي العهد الأمير سليم بناء مشيدات عدة، تمّ توفير المال اللازم من غنائم حملاته في قبرص التي وصلت إلى 27760 وزناً (purses)، وفق ماجاء في مدونة المؤرخ المعاصر أولياء جلبي. وقد بدئ العمل بمجمع السليمية سنة 1568 على موقع فسيح (190 في 130 متراً) في مركز المدينة كان في مامضى قصراً شيده يلدريم بايزيد. جُعل المسجد في مركز الموقع والمدرسة والكتاب لتدريس الحديث في الأركان الخلفية فضلاً عن سوق مسقّف (بالتركية اراستا) أقيمَ في مرحلة لاحقة على أحد أطراف المجمع.

وجاء في سيرة حياة سنان "تذكرة البيان" التي دوّنها ساعي مصطفى جلبي قبيل وفاة

282. منظر من الداخل لجامع رستم باشا بإسطنبول (2-1561 على الأرجح).

283. مسقط عمودي لمجمع السليمانية بأضنه (75-1568).

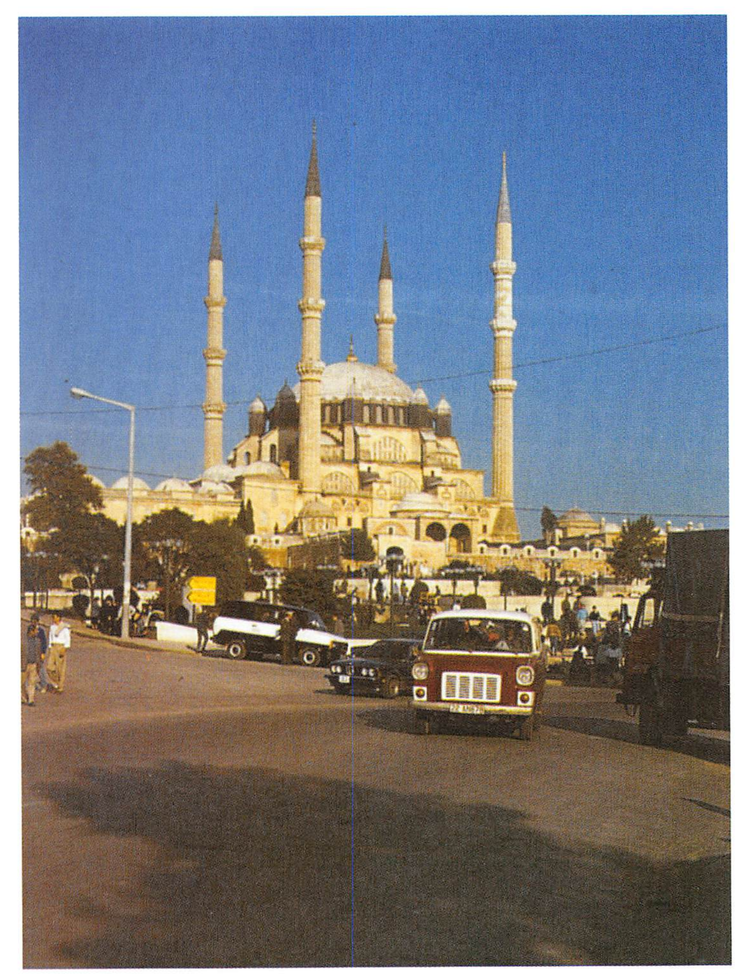


هذا العمران الأسطورة، مايلي:

لقد أوعز السلطان سليم ببناء مسجد في إديرنه... فأعدّ خادمه المطيع رسماً يُظهر أربع منائر على الأركان الأربعة لقبة في موقع يهيمن على المدينة. وكانت للمنائر ثلاث شُرفات، اثنان منها ذواتا سلالم منفصلة يُفضي كل منهما إلى شرفة. وتبدو منارة أوج شرفلي قريبة الشبه ببرج عريض، بيد أنّ منائر السليمية كانت رشيقة. ولابد أن يُقدّر المرء صعوبة تركيب ثلاثة سلالم في أعناق المنائر الرهيفة. وأمّا الذين يعدون أنفسهم عمرانيين من بين المسيحيين ويقولون إنّ الإمبراطورية الإسلامية لم تشهد قبة تضاهي قبة آيا صوفيا، ويعتقدون أن لا معماراً مسلماً قادر على تشييد مثل هذه القبة الضخمة فليروا ما في هذا الجامع من إنجاز، فبعون من الله وعون من السلطان سليم خان قمتُ بتشييد هذه القبة ستة أذرع أعلى من قبة آيا صوفيا وأربعة أذرع أكثر عرضاً منها.

لقد اختار سنان كلماته بمهنية عالية فالقبة لها قطر مقارب لقطر قبة آيا صوفيا على الرغم من أنّ الأخيرة أكثر بيضاوية وارتفاعاً، على أنّ الظلّة أو خوذة القبة جُعلت أقصر باثني عشر متراً، من الرصيف وحتى أقصى التاج؛ إلّا أنّ الرائيَ المعاصر اقتنع بمصداقية ادعاء سنان وأنّ العمران العثماني في آخر المطاف تفوّق حُسناً وبراعة على سابقيه.

ويبدو مجمع السليمية عن بعد تحفةً لاتُنسى: فالمنائر الأربع جُعلت ممشوقةً كالأقلام



284. مجمع السليمية في إديرنه.

وضُلّعت لتعزيز رهافتها فكانت الأطول في العالم (إذ بلغ ارتفاعها 70.89 متراً من القاع إلى القمة)، حتى صارت الإطار الذي حدد الكتلة المركزية للمجمع تمييزاً عن ماحوله. وكان ديدن سنان إعلاء البنيان ما جعل الجزء الخارجي مفصولاً أكثر مما عليه في مجمع السليمانية حيث جُعلت المنائر حول الفناء لتُوائمَ الكتلة المركزية الشاهقة للقبة، بينما تناغمت القباب الأخرى وأشباه القباب مع الأرض من دون تدخل العنق الشاهق للقبة في مجمع السليمية. مع ذلك غدا التشكيل الخارجي لمجمع السليمية أنيقاً ومتقناً. أمّا نظام الأسناد فقد اعتمد بدقة على الركائز البارزة قليلة (pr - jecting buttresses)؛ وتنسجم عناصر مشبكات النوافذ والدرابزونات مع الجدران في تباين مدهش، وكذا الأمر مع الاستخدام الحصيف للحجر الرملي الأحمر والسقوف الرمادية الداكنة مايوحي بألوان خلية النحل؛ أمّا الفراغات فقد رُتّبت بعناية فائقة بحيث زادت من النور الساقط خلال سطح المبنى.

يضمّ مجمع السليمية مثله كمثل مسجد شاه زاده في إسطنبول جزئين متساويين، أحدهما مفتوح والآخر مغطى، بيد أنّ الهياكل المربعة من مبنى إسطنبول استبدلت في إديرنه بمستطيلةٍ جُعلت جانبية (60 في 44 متراً). وتحيط الفناء الفسيح ذا النافورة للوضوء في المركز صفٌّ من العقود المثبتة على أعمدة من الرخام والصوان تستند عليها تيجان مقرنصة وأقواس من حجر إسفيني أحمر وأبيض. إنّ الانتظام الواضح في خطة التصميم يبدو أقل وضوحاً في الارتفاع حيث رُفعت قباب العقود المصطفة على طول المسجد على نحو أعلى من الجوانب الأخرى لتعكس اشتقاقها من المدخل المقبب الذي عُرفت به المساجد العثمانية المبكرة (الصورة 181). وجُعلت القبة الواقعة أمام البوابة المركزية شاهقةً أيضاً وتتميّز بتشكيلها على نحوٍ مخدد. أمّا النوافذ حول الفناء فمتوجة بقمريات (نصف بدر lunettes) من البلاط الأزنيكي نُقشت بنصوص بالأبيض والأزرق والأخضر والقليل من الأحمر في إشارة واضحة إلى ألواح القمريات الآجرية في مسجد أوج شرفلي المجاور (الشكل 185).

إنّ روعة المنظر من الخارج لاتهيئ الزائر على نحو كاف لأبهة الداخل وجلاله المهيب ووسعه ونوره المدهشين (الصورة 285). فنظام الإسناد المثمن يبدو أكثر اتساعاً ونضجاً من مثيله في جامع رستم باشا؛ إذ جرى تركيز الأحمال العمودية على ثمانية ركائز ضخمة ذات الاثني عشر وجهاً (eight massive piers of dode - ahedral shape)؛ فزوجا الركائز اللذان يكتنفان المحراب جرى دمجهما بالجدار الخارجي، بينما أُبقيت الستة الأخرى في مكانها. كما امتصّت الأكتاف الإضافية الاندفاع الخارجي للقبة حتى اختفى في الجدران. وبفضل هذا النظام أمكن لزوايا المبنى الانفتاح ماخلقَ إحساساً أكبر بوسع المكان ، ومكّن العمران من فتح الجدران فتحاً غير مسبوق والسماح مايمكن من الضوء للدخول من كل المستويات. بيد أنّه كان من الممكن تقليل هذا الأثر النوراني لو جرى تزجيج النوافذ بالزجاج الملون. لكن القبة جُعلت جاثمة فوق تاج من النوافذ وأشباه القباب المسندة على الخوذة (tiaras)؛ إنّ التشكيل العماري لقوصرة القبة الذي جُعل شبيهاً بالطبلة (tympana) ازدان بطابقي النوافذ المقوسة العجيبة.

وينهض تحت مركز القبة الكبرى مصلّى مسنود باثني عشر عموداً من الرخام ارتفاع كل منها اثنا عشر متراً، بينما جُعلت نافورة صغيرة تحتها على الرغم من وجود مُوضّأ في الفناء وعلى جانبي المبنى. أمّا موضع المحراب فيبرز وراء الجزء الخارجي، بينما جُعل المحراب نفسه متاخماً للمنبر ومن رخام مرمرة. وزيّنت هذه المنطقة من الجامع بالبلاط الأزنيكي البديع وكذا الرواق الملكي (بالتركية هُنكار محفل) على يسار المحراب. وقد أعدت هذه البلاطات بديكورها الزهري الرهيف خصيصاً لهذه العمارة، كما أنّ جودتها الممتازة أدهشت الروس فرفعوا بعضاً منها سنة 1878 خلال الحرب التركو- روسية. وتقف مكتبة الجامع في الركن الأيمن من المحراب.

لقد كان سنان رجل السبعين عندما أنجز مسجد السليمية سنة 1574. واستمر يشغل منصبَ كبير معماريّ البلاط حتى وفاته بعد أربعة عشر عاماً، فأضحت الأوامر بإنشاء العمائر متواضعة وكذا المشاريع التي نفّذها مساعدوه. وتشي الأعمال الأصغر حجماً نسبياً من أعمال سنان في هذه المرحلة بتكرار الثيمات المعروفة في باكورة أعماله الكلاسيكية، على الرغم من الحس التجريبي والتهذيبي. فالمبنى المنفذ للسلطان (العهد 95-1574) في مانيسا، حيث كان حاكماً عليها، كان آخر أعمال سنان. والمبنى خططه سنان ونفذه المهندسان محمود ومحمد آغا بين العامين 1585-1583 وللبناء مدخل ذو خمس قباب يتقدم رواق صلاة جُعل بشكل حرف T. ويُغشّى الداخل بقبة مركزية ضخمة وثلاث عقد ديرية (cloister vaults). ويبدو أنّ الشكل T مستوحى من "مساجد الزاوية" الرائجة إبّان العصر العثماني، بينما تشي العقود المضلعة وعمودية البوابة المفعمة بالأقواس متعددة الألوان والنسيج المتنوع، بالنهج غير الكلاسيكيّ في التصميم.



285. منظر من الداخل لجامع السليمية في إديرنه.

توفي سنان في السابع عشر من تموز / يوليو سنة 1588 ودُفن في ضريح صغير صممه بنفسه في أعماق حديقته قرب مسجد السليمانية بإسطنبول. وقد وُصف سنان في مقدمة وقفه بالآتي: " أنّه عين المهندسين اللامع وزينة المؤسسين الكبار وسيد المتعلمين في عصره وإقليدس زمانه وكل زمان ومهندس البلاط ومعلم الإمبراطورية" وبذا بقيت شهرته عظيمة على مر العصور.

القرنان السابع عشر والثامن عشر

لقد شهد عهد السلطان سليمان ذروة القوة العسكرية العثمانية، وماعدا معركة قبرص سنة 71-1570، لم يحقق العثمانيون انتصاراً مهماً بعدها. بل على العكس، خاض العثمانيون حروب استنزاف ضد الفرس في الشرق وآل هابسبورغ في الغرب. كما أن الإمبراطورية كانت مترامية الأطراف بحيث لم تستطع الصمود في وجه أوروبا الموحدة المتنامية العداء ضدها. فكانت معركة ليبانتو الضروس في تشرين الأول / أكتوبر سنة 1571 على البحر الأبيض المتوسط، فيها فقد العثمانيو ن نصف أسطولهم، وعلى الرغم من تمكنهم من إعادة بنائه، إلّا أنهم لم يتمكنوا من استعادة سيطرتهم على البحر الأبيض المتوسط وذلك يعود جزئياً إلى استخدامهم القادس (galleys) وهي سفن شراعية ذات مجاذيف بينما استخدم خصومهم السفن الطويلة ذات الأشرعة القادرة على إطلاق النار من كل الجوانب (broadsides). إنّ إبحار البرتغاليين حول إفريقية فاتحين طريق التجارة المباشر مع الهند يعني أنّ بلاد الشام لم تعد تسيطر على التجارة الفاخرة مع المشرق. وفي الوقت نفسه كانت إيران قد وسّعت علاقاتها في عهد عباس الأول (راجع الفصلين الثاني عشر والثالث عشر)، ما مكنها من تجاوز العثمانيين عن طريق مدّ جسور التجارة الأوروبية المباشرة خلال ميناء بندر عباس على الخليج. وبحلول القرن السابع عشر تقلصت حدود الدولة العثمانية فاقتصرت على آسيا الصغرى والبلقان والأراضي العربية.

لقد تركت سلسلة هزائم العثمانيين أثراً سلبياً عميقاً في المجتمع وكانت أكثر إيلاماً على رعاية الفنون. فالانتصارات السابقة ملأت الخزائن الملكية بالغنائم أمّا الآن فقد وجدَ السلاطين أنفسهم ملزمين بإنفاق المزيد على الذخيرة والجيش والإدارة؛ وتفاقمت الأزمة المالية الخانقة مع التضخم المستشري الذي أنهك الاقتصاد بين الأعوام 1585 و 1606 على وجه الخصوص ونجم عن استيراد كميات ضخمة من الفضة من العالم الجديد. وقد تصاعدت تكاليف المعيشة، لكن أسعار المواد الأوليّة للبناء والأجور بقيت ثابتةً بأمر إمبراطوري صدر قبل عقود مضت. وكان البلاط يدفع السعر نفسه لاقتناء

الآجر سنة 1616 كما كان سنة 1556 ما أفضى إلى انحطاط جودة الآجر المنتج للبلاط وتفضيل الحرفيين بيع منتوجهم إلى السوق. وعجزت أوامر عليا من الحد من تصرفاتهم حتى الإجراءات الحكومية الخاصة بالحط من قيمة العملة ذهبت أدراج الريح؛ وبأثر رجعي رفض العثمانيون اللحاق بعجلة الاقتصاد العالمي الذي هيمنت عليه الرأسمالية الأوروبية؛ بيد أنّهم أجبروا من وقتٍ لآخر على الانصياع وتقديم تنازلات إلى الدول الأوروبية مع الإبقاء على نظرتهم الرجعية إلى الماضي التليد ولاسيما عهد السلطان سليمان الذي كان عصر توازن وكمال في المجتمع والفنون على حدّ سواء.

لقد كان السلطان أحمد الأول (العهد 17-1603) أول السلاطين العثمانيين الذين رعوا بناء مسجد إمبراطوري رئيس خلال ثلاثة عقود. وبينما أنفق سابقوه على مؤسساتهم من غنائم حملاتهم، لم يتوافر للسلطان أحمد الأول مثل هذه العائدات الضخمة مااستلزمه الإنفاق من خزينة الدولة وبالتالي تأليب المؤسسة الدينية ضده. والمسجد معروف لدى السياح حالياً لموقعه على ميدان سباق الخيل (أو الآت ميدان)، وقد حلّ محل بضعة منازل مهمة من ضمنها سوكوللو محمد باشا الذي بناه على موقع القصر العظيم للأباطرة البيزنطيين. وقد وُضع الحجر الأساس لهذا الجامع سنة 1609 وافتتح في مراسيم سنة 1617. أما المهندس العمران فكان محمد آغا (المتوفى 1622) الذي عيّن في كانون الثاني / يناير من عام 1586 لاستكمال مسجد المرادية في مانيسا (الصورة 286) ثمّ تبوّأ منصب رئيس مهندسي البلاط في تشرين الثاني / نوفمبر عام 1606. واشتهر محمد آغا بلقب "صدف كار" (أي المشتغل بأم اللآليء) فقد نفّذ أيضاً عرشاً عجيباً من خشب الجوز المُلبّس بقشرة من أم اللآلي وترس السلحفاة. ووفق لما جاء في سيرة العمران التي ترجمها جعفر أفندي أنّ المسجد كان اختصاراً لتاريخ آغا محمد الهندسي.

وكغيره من المؤسسات الإمبراطورية في إسطنبول، فإنّ مسجد أحمد الأول كان من بين عمائر مجمع ضمّ ضريح الراعي ومدرسة وتكية وسوقاً وصفاً من الدكاكين. بيد أنّه يتميز عن ما سبقه بعشوائية تخطيطه إذ أُقحم المجمع داخل نسيج حضري قائم مسبقاً كما أنّ واجهته الرئيسة جُعلت في مواجهة ميدان سباق الخيل. وللجامع فناء فسيح يَتقدم رواق صلاة مقبب مع مُوضّأين على جانبيه. كما وُصلت جوانب الفناء الأربعة بصف العقود على حساب بعض التكرار الرتيب، ويبدو المنظر عن بعد مسجداً بست منائر يتناغم تناغماً سلساً مع القباب المتسلسلة وأشباه القباب من جهة الفناء (الصورة 287). أمّا تصميم رواق الصلاة فيبدو رباعي الأجزاء (بأبعاد 64 في 72 متراً) وقريب الشبه بتصميم مسجد شاه زاده (الصورة 275)، بيد أنّ كل شبه قبة جُعلت من ثلاث حنيات غاطسة في الجدار (exedrae). وتجثو القبةُ المركزية العملاقة (قطرها 23.5 متراً) فوق أربعة ركائز أسطوانية ضخمة؛ وتشي أخاديدها العمودية بثقلها. وقد جرت التغطية على الثقل بالديكور الباذخ للجزء الداخلي الذي يغلب عليه الأزرق ومن هنا لُقب الجامع بـ"الجامع الأزرق". وبنظرة فاحصة يُلحظ أنّ لغالبية قطع الآجر ألوان باهتة وتزجيج أخرق ولاسيما بمقارنتها بأفضل أعمال القرن السادس عشر. كما أنّ لغياب الرعاية الإمبراطورية خلال الجيل السابق أكبر الأثر في تدني إنتاجه، بينما أجبر المزخرفون على اقتناء الآجر الجديد بأسعار قديمة أو الاعتماد على المتوافر منه في السوق. فأفضل الآجر الموجود كانت القطع التي أعيد استخدامها في الشرفة الخلفية، وجلبت من بقايا قصر توبكابي سرايي في العقد 1570 و 1580. وكما هي الحال في مسجد رستم باشا (الصورة 282) تجانست عناصر البناء المتفرقة



286. جامع مراد الثالث في مانيسا، 5-1583.

بالحد الذي جُعل من الآجر المستخدم في البناية كلها. ولابد أنّ تتلمذ المهندس محمد خان على يدي سنان وتعلّمَ من خبرته الطويلة في كل أرجاء الإمبراطورية مااكسبه معرفةً طيبة بالعمران العثماني الفخم؛ وعلى مايبدو من عمارة هذا المسجد أنّه تمكن من نسج ماتعلّمه من الأسلوب الكلاسيكي، بيد أنّه تجنب تماماً التنافر المدهش بين عناصر العمارة السنانية إما لعدم رغبته في ذلك أو لعدم قدرته على السيطرة على مثل هذا التنافر الذي وسَمَ روائع سنان العمارية.

287. فناء جامع أحمد الأول 17-1609 في إسطنبول.



يمكن رؤية أفضل سمات العمران العثماني في النصف الأول من القرن السابع عشر وعلى نطاق محدود في جناحين جُعلا في الحديقة المعلّقة خلف الفناء الثالث من قصر توبكابي ، وهما جوسق الريفان (6-1635) وجوسق بغداد (9-1638) اللذان أقيما للاحتفاء بانتصارات مراد الرابع (العهد 40-1623) في يريفان بأرمينيا وفي بغداد بالعراق. وشيّد جوسق بغداد على أسس أحد أبراج القصر الأصلي للإفادة من المنظر الساحر لأفق مدينة إسطنبول الماثل على طول القرن الذهبي وما وراءه. والجوسق عبارة عن مبنى متعامد ورواق خارجي مغطى بطنوف بارزة واسعة لحماية الداو الرخامي العالي وألواح الرخام السماقي، وبعضها يُحاكي الأسلوب المملوكي بتتويجها بألواح من الآجر. أمّا الداخل (الصورة 288) فقوامه فضاء مركزي مقبب وأربعة طواقين (alcoves) شُغلت بمتكآت منخفضة (بالتركية صوفا) منها يستمتع المرء ببهاء المنظر الخارجي بعد أن يستمتع بالتحفة الفنية للداخل حيث الجدران مكسوّة بالآجر ذي الفواصل الجافة والألوان المدهشة والآجر الملون تحت التزجيج ببهاء الأبيض والأزرق، بعض منها كان طبق الأصل من آجر القرن السادس عشر المبكر (الصورة 298). وهناك شريط نص قرآني فخم يحيط بالجدران فوق الدادو وقوامه آية العرش أو الكرسي (البقرة، 255)، التي تمجد عظمة الله في السماء والأرض، فضلاً عن الإشارة إلى مكانة السلطان شبه الإلهية. ويذكر المؤرخ نعيمة أنّ النص من عمل الخطاط توفانيلي محمود جلبي. وتتعدّى الكسوة الآجرية منطقةَ نهوض القبة الخشبية التي رُسمت بالأرابيسك على أرضية حمراء. أمّا الأبواب ومصاريعها فمطعمة بالعاج وترس السلحفاة وأمّ اللآلئ بشكل بديع، وجعلت النوافذ مزججة بالألوان لإضفاء مسحة من الظل. وبعيد الإنجاز أُلحقَ جوسق بغداد بإحدى مكتبات القصر بينما صُنّفت كتبه الموجودة الآن في مكتبة القصر الموحدة بـ"مجلدات بغداد."

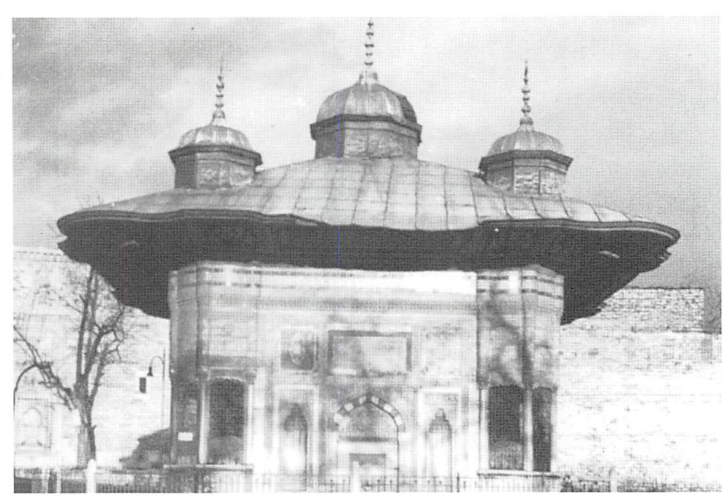
قبيل نهاية القرن السابع عشر وبزوغ فجر الثامن عشر، لم تعد الأموال متاحةً لرعاية أي بناية إمبراطورية فخمة، ولاسيما بعد العام 1683، حيث النهاية المأساوية لحصار العثمانيين الثاني لفيينا؛ بيد أنّ مجمع يَني واليدا (10-1708) في إسكودار على ضفاف القرن الإفريقي كان استثناءاً، إذ رعاه أحمد الثالث (العهد 30-1703) تكريماً لوالدته، وأنفق عليه من الضريبة المفروضة على القاهرة ومن هنا جُعل متاخماً للسوق الكبير المعروف بـ"السوق المصري". وقد تبنت العائلات الغنية التي استفادت من مناصب أفرادها العليا رعايةَ عدد من المشيّدات التجارية، التي غدت النوع الرئيس في عمارة هذه الحقبة. وقد كان من شأن معاهدة باساروفج مع النمسا وفيينا أن ينفتح المجتمع العثماني على الأساليب والأفكار الأوروبية حتى إنّ السنين الاثنتي عشرة الأخيرة من عهد السلطان أحمد كانت بهدي وزيره نوشهيرلي إبراهيم باشا فعُرفت بـ"حقبة الخزامى أو الزنابق" حيث أضحت زراعة هذه الزهرة حمى أصيب بها الجميع . وتمثلت الروح العلمانية للعصر بقصائد الشاعر نديم (المتوفى 1730) حين يقول: "لنضحك ونلعب ونستمتع بالدنيا" وبدلاً عن بناء المساجد والمؤسسات الخيرية، أمر السلطان بإقامة دور اللهو والحدائق التي صممت على طرز غربية مستوردة.

وتكللت عمارة "حقبة الزنابق" بالنوافير السبع الفخمة التي أقيمت في إسطنبول بين عامي 1728 و 1732، اثنان منها رعاهما أحمد الثالث والأُخر ابن أخيه وخليفته محمود الأول (العهد 54-1730). أمّا النافورة الأولى التي رعاها السلطان أحمد الثالث وجُعلت قرب مدخل قصر توبكابي (الصورة 289) فكانت بناء مربع خلّاب ذي أركان مستديرة تبرز قليلاً من الواجهة؛ بينما توّجت النافورة بمربع مخموس



288. منظر من داخل توبكابي سرايي، جوسق بغداد، 8-1638.

من القباب بهيئة خوذة (quincunx of domes) وطنوف على شكل محار (إسقالوبية) لحماية المتوضئين من الأمطار أو أشعة الشمس. أمّا النوافير الركنية فجُعلت خلف المشبكات فضلاً عن نوافير أُخر على كل واجهة. وزُيّنت الجدران الرخامية بالموتيفات الزهرية الطبيعية بحلية نافرة سفلى وشريط من الخط المنمّق لنص شعري في مدح الواهب ومنحه البركات. وقد ذُهّبت وطُليت الجدران والمشبك الحديدي. أمّا الكؤوس البرونزية المثبتة بالنافورة فخصصت لخدمة السابلة وإطفاء عطشهم. وكان من شأن المراسلات الحماسية التي تصف الحياة في فرنسا والتي حررها السفير العثماني المفوض لدى بلاط لويس الخامس عشر محمد يرميساكيز جلبي أفندي (المتوفى 1732) تعريف العثمانيين بأوروبا الباروكية. وفي سنة 1730 دمّر الغوغاء الذين خلعوا السلطان باكورةَ الأسلوب المستورد بما فيها قصور جُعلت من "الشرائح الخشبية والجص" (plaster-and-lath) فضلاً عن أوّل صرح بُني على وفق "الباروك التركي" وسُمي بمسجد "نور العثمانية" الذي سلم من التخريب. وبُدئ العمل بهذا المسجد في عهد محمود الأول سنة 1748 وأنجز في عهد عثمان الثالث



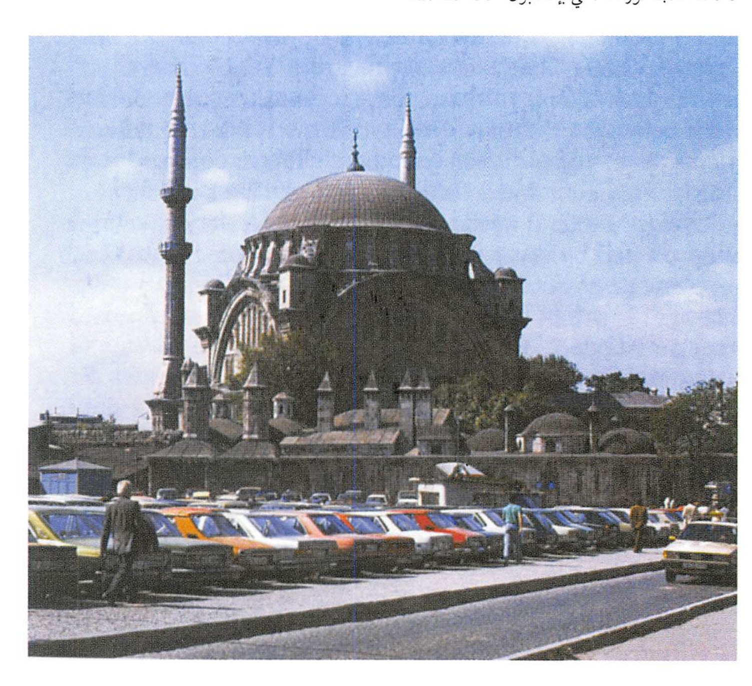
289. نافورة أحمد الثالث بإسطنبول، 1728.



291. مسجد محمد الفاتح بإسطنبول، رم عام 1767.

سنة 1755، ويقع محاذياً للسوق المسقف في منطقة مأهولة من المدينة (الصورة 290)؛ كما جُعل مرتفعاً فوق قاعدة لتحقيق أكبر قدر ممكن من الأبهة والفخامة كما فعل سنان في مسجد رستم باشا الأصغر حجماً. ويتقدم فناء صُمّم على شكل حرف D رواق الصلاة الوحيدة وغُشّيت بمظلة أو خوذة من أربعة أقواس ضخمة تسند قبة ذات قطر 24 متراً وارتفاع 43 متراً. والدخول إلى المسجد لا يكون من خلال الفناء الذي بدا وكأنّه ملحق، بل من الجوانب التي يمكن الوصول إليها خلال سلالم عشوائية. أمّا جدران القبة التي شغلتها قوصرة الأقواس الضخمة، فقد ازدانت بعديد الشُّرَف؛

290. مسجد نور العثماني بإسطنبول، 55-1748.



وعلى جهة القبلة برزت الحنيات الداخلية شبه الأسطوانية (- semicylindr cal exedra) بينما شغل مُتكأ ملكي (royal loge) الركن الجنوب الشرقي. ويحافظ المسجد على التصميم التقليدي لمربع منفرد مقبب على الرغم من بعض المحاولات لتجريب الدينامية المكانية للعمران الباروكي الأوروبي القائم على التباين بين تضييق الفناء وفتح الفضاء الداخلي. لذا اقتصر التأثير الباروكي على الديكور، فالحليات الباذخة والثقيلة التي تُلحظ على الأقواس الفخمة تتنافى مع الزهد والبساطة اللتين وسمتا أقواس سنان الفخمة في السليمانية (الصورة 280) أو الخوذ المقرنصة التقليدية التي أعيد تشكيلها لتكون طنوفاً بحليات نباتية. أمّا نهاية كل من المنارتين الرهيفتين ذاتي الشرفتين المزدوجتين فجُعلتا من حلية حجرية بقوام متناقص، على عكس الجامور الحديدي التقليدي للمنائر السابقة. بيد أنّ هذا التجريب الجريء بقي شاذاً في قوامه؛ وعندما أوكل السلطان مراد الثالث لمحمد الفاتح إعادة بناء المسجد بعد زلزال عام 1766 (الصورة 291)، نُفّذ بأسلوب عثماني بحت وعلى طراز مسجد شاه زاده (الصور 275، 276) المائل منذ قرنين مضت، ولكن بزيادة تفاصيل الديكور والزخرفة الباذخة الخاصة بالأسلوب الجديد.

الفصل السادس عشر

الفنون في عصر العثمانيين بعد فتح القسطنطينية

ا توجد أدلّةٌ كافية على رعاية السلالة العثمانية للفنون المحمولة قبل فتح القسطنطينية (راجع الفصل العاشر)، إلا بعد إنشاء ورش البلاط في عهد محمد الثاني (العهد 1444-81 المنقطع)؛ إذ نتج عنها موجة من النشاط في مختلف الفنون. فقد استوحى فنانون من مصادر متعددة تقاليدَ الفنون الإسلامية وحوض البحر الأبيض المتوسط بسبب الوضع الجديد للإمبراطورية العثمانية بوصفها وريثةَ الإمبراطورية البيزنطية (الرومية) وقوة عالمية مؤثّرة. وشهدَ منتصف القرن السادس عشر الميلادي في عهد السلطان سليمان تحديداً (1520-66)، بزوغ الأسلوب العثماني الكلاسيكي جنباً إلى جنب مع مفردات مرئية مبتكرة استخدمت على حد سواء في الوسائط الفنية المختلفة، في الفخار والمنسوجات وغيرهما؛ ومن شأن هذا الأسلوب الفني إيجاد توازن بين النظام الهندسي الذي يكمن وراء الفن الإسلامي والمنهج الطبيعي المرئي في التمثيل الدارج للنباتات والأزهار. وبحلول نهاية القرن السابع عشر، غدا هذا الأسلوب نمطياً ورتيباً ليدفع بالمجتمع العثماني إبان القرن الثامن عشر، الذي عصفت به المشاكل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، إلى الحنين إلى عهد السلطان سليمان بوصفه حقبةً ذهبية.

المرحلة التكوينية: من محمد إلى سليم:

ويبدو محمد الفاتح (أو محمد الثاني) مولعاً بالفنون؛ إذ تحفلُ إحدى صفحات كراس رسم يعود إلى مرحلةِ طفولته بالعديد من الصور النصفية المظللة، التي تشي بدرايته منذ نعومة أظفاره بتقاليد التمثيل الغربية التي يمكن أن يكون قد اطّلع عليها من خلال النقوش الفلورنسية التي عُرف بولعه بجمعها أواخر حياته. وقد انصبّ نشاطه الثقافي الشخصي على فنون التصوير، كما أنه تعلّم الكثير من فنون أوربا وبيزنطة والغرب اللاتيني فضلاً عن الفنون الإسلامية وآدابها. وقد رعى جهابذة العلم وإنجازاتهم وتضلّع في المسيحية والتاريخ والجغرافيا الأوربيين؛ فعلى سبيل المثال، أوعز ب   كتابة سيرة كريتوبولص إمبروس باليونانية إذ كان يستمتع بالشعر الإيطالي الملحمي. وفي سنة 1462 زار طروادة وأمر بنسخ الإلياذة. وقد سادَ الاعتقاد في أوربا على نطاقٍ واسع بأن الأتراك (تورجا) كانوا في الأصل أحفاد الطروادين (توجري).

وقد بلغ ولع السلطان محمد بالفنون والتاريخ القديم ذروته برعايته الكريمة للوسّامين الإيطاليين؛ إذ كانت صناعة الأوسمة قد انتعشت في إيطاليا وقتئذ. وكان أول وِسام تشخيصي صنعه بيسانيلو سنة 1438 ويحمل صورة وجه الملكِ جون الثامن باليولوغص، وهو الإمبراطور البيزنطي قبل الأخير. أمّا كونستانزو فرراره، وهو من أتباع بيسانيلو، فقد عاش بضع سنوات في اسطنبول في العقد 1470 وقد صنعَ أشهر وسام للسلطان (الصورة 292) في عصر النهضة. فعلى وجه الوسام حُفرت الصورة النصفية الجانبية للسلطان الذي بدا ممتلئاً (على الرغم من أنه أضحى نحيلاً جداً قبيل وفاته)، كما بدا معتمراً عمامة ذات طيات مستعرضة واسعة وثوباً من القفطان ذا ياقة سميكة؛ على حين يُظهر ظهر الوسام السلطانَ معتمراً عمامةً بثوب سميك فوق جواد يشق طريقاً في منظر طبيعي شتوي. وأغلب الظن أن الصورة تجسيد لنظرة العصر إلى السلطان شيخاً مكللاً بالنصر فوق جواد، بيدَ أنّه صُمّم على منوال نماذج إمبراطورية رومانية معروفة في العملات المسكوكة في آسيا الصغرى الساحلية وهي تظهر الإمبراطور في احتفالية.

وفي نهاية العقد 1470 بلغت رعاية السلطان محمد الثاني للأوربيين من الرسامين والمشتغلين بالبرونز ذروتَها، ففي المدة بين خريف العام 1478 وربيع العام 1479، توصل السلطان إلى هدنة مع البندقية، وفي السنتين الأخيرتين قبل وفاته، استطاع البندقيّون الاستجابة لطلبه المزيد من الفنانين، ومن بينهم الرسام جنتايل بيليني والنحات بارتولوميو، اللذان قدما إلى بلاطه. ففي اسطنبول كُلّف بيليني بتنفيذ ديكور جناح قصر للملك (راجع الفصل الخامس عشر)، حيث نفّذ رسومات ولوحاتٍ زيتية وأوسمة، من أشهرها صورة زيتية للسلطان موجودة في المتحف الوطني بلندن، في حين لم تحظَ أعمال بيلانو بالتقدير نفسه من لدن السلطان، كما أن الوسامين الباقيين من أعماله لم يرقيا إلى الجودة المطلوبة. وقد نُفّذت الأوسمة للسلطان شخصياً، وكانت من حيث الشكل والأسلوب والتقانة إيطاليةً قلباً وقالباً، حتى النصوص كانت باللاتينية. وعلى الرغم من كل ذلك، وبوصفها من مقتنيات السلطان وبرعايته، عُدّت فناً إسلامياً، وهذا يشي بالطبيعة العالمية للإمبراطورية العثمانية في النصف الثاني من

292. كونستانزو دا فرراره: وسام يضم صورة السلطان محمد الثاني، اسطنبول، العقد 1470 من البرونز، قطر 12.3 سم؛ واشنطن، دي سي، المتحف الوطني للفنون، مجموعة إج كريس.



القرن الخامس عشر.

وقد شجّع السلطان محمد تطوير وسائل نقل الفن الإسلامي كفنون الكتاب، فضلاً عن أكثر من خمس وسبعين مخطوطةً، نُسبت يقيناً إلى رعايته. وتمثّل هذه الأعمال مرحلة جديدة من فنٍ إنتاج الكتاب ونوعية الورق والتزويق والخط التي شهدت تحسّناً كبيراً. وقد نُسجت الكتب العثمانية المبكرة على منوال مثيلاتها المملوكية (راجع الفصل الثامن)، بيد أن ذوقاً فارسياً بدأ بالظهور، ولا سيما خلال العقد 1460، عندما غدت اسطنبول حاضرةَ إنتاج المخطوطات؛ ومن بين روائعها نسخة من «فوائض الغياثية» التي نسخها أحمد بن علي المراغي (من مرغا) لصالح خزينة محمد الثاني، وتميّزت بتجليدها الحافل بالرسم والزهور الصينية الملصقة، وأرابيسك بديع جُعل بالأسود والذهبي على أرضية بنية، وكانت أقدم مثال طيب على نوع راج في إيران في الحقبة التيمورية (الصورة 86). وقد كانت للكتب الإيرانية حظوةٌ، حتى إن السلطان محمد طلب كتباً نادرةً وألبومات (مرقعات أو كراسات) فدية لإطلاق سراح الأمير الآق وينلو الذي أسر سنة 1472. وأغلب الظن أن هذه الكتب أسّست لتجميع الرسومات وأعمال الخط في ما بعد لتكون «ألبومات أو مرقعات السلطان الفاتح». وفي أعقاب انتصاره على التركمان سنة 1474 أجبر الفنانين على الانتقال من تبريز إلى اسطنبول. ومما لا شكّ فيه أن هؤلاء الفنانين الإيرانيين جاؤوا ومعهم مخزون هائل من الموتيفات الزهرية التي شكّلت الأسلوب التيموري العالمي الذي نشأ وتطوّر في ورش المخطوطات. أمّا الأسلوب العثماني المستوحى من هذه الفنون فتمثّل في أنواع أخرى من الفنون، كفنون الخشب والخزف والأقمشة. وتُشيرُ التصاميم والموتيفات المشتركة، فضلاً عن التحسن النوعي الذي طرأ على الفنون الثانوية برعاية العثمانيين في النصف الثاني من القرن الخامس عشر؛ إلى اقتباسها من فنون الكتاب، ولا سيما التجليد والتزويق، كما دلّت على وجود سيطرة مركزية، ربما من ورشة النُسّاخ التابعة للبلاط في اسطنبول. ومن بين أشهر من كان فيها الفنان بابا نقّاش (أي المصمّم البارع، أو أبو المصممين) الذي مُنح امتيازاً في البلاط، وتجلّى ذلك في الأوقاف التي استلمها من السلطان محمد سنة 1466. ومن بين أعماله مرقّع أو كرّاس موجود في جامعة اسطنبول يمكن نسبته إلى السنين المتأخرة من عهد محمد الفاتح. ويضمّ هذا الكراس تصاميمَ ديكورية لحافات القطع الآجرية المربعة والمستطيلة، وتلك المستخدمة في شرف إطلاق السهام، في أسلوب قوامه موتيفات الزهور الصينية المعروفة في الفن الفارسي الخاص بالقرن الخامس عشر، وهي كثيرة الشبه بتصاميم التجليد والتزويق الخاصة بمخطوطات مهداة إلى محمد الفاتح.

وكما هي الحال في فن العمارة، شهد العقدان 1460 و1470 نقطةَ تحول كبيرة في فنون الديكور في الحقبة العثمانية؛ إذ أظهرت أعمال من هذين العقدين تجانساً أكبر بين التصميم وفنون اللمسات الأخيرة التي أصبحت أكثر براعةً وروعة، ويُعزى ذلك جزئياً إلى التقدير العالي الذي حظيت به النماذج الأجنبية ووجود الفنانين الأجانب، في حين تُعزى النقلة التي حصلت في الكمية والنوعية إلى الحاجة الملحة إلى تصميم ديكور المباني المضافة وتأثيثها التي أوعز بها السلطان نفسه. فعلى سبيل المثال، استلزم القصر الجديد ومجمع الفاتح الفخم (راجع الفصل الخامس عشر)، كميات هائلة من الأواني الخزفية والأقمشة والسجاجيد والمصابيح وقطع الآجر وغيرها من التجهيزات. ويمكن تقفي أثر الأسلوب الجديد بشكل جلي في فنين شهدا أكبر تطور برعاية السلطان الفاتح وبإنشاء ورش البلاط، وهما صناعة السجاد والخزف.



293. سجادة (طنفسة) هولبين كبيرة الطراز، الأناضول، أواخر القرن الخامس عشر. مصنوعة من الصوف ذي الوبر الرقيق؛ أبعادها 4.29 في 2.00 سم؛ موجودة في برلين، متحف الفنون الجميلة.

ظلّت الطّنافس (أو السجاد ذو الوبر الرقيق) تُصنع لعدة قرون لأغراض الاستخدام المنزلي أو لبيعها في الأناضول، أمّا في القرن الخامس عشر فقد شهد الإنتاج التجاري منها توسعاً لأغراض التصدير إلى أوربا؛ لذا أنتج طيفٌ متنوع من التصاميم، بيد أنها جميعاً كانت من الصوف وذات عقدة متناظرة وكثافة متوسطة وطيف محدود من الألوان. وقدعرفت التصاميم عادة بأسماء مصمميها الأوربيين، ومنهم كارلو كريفيلي وجنتايل وبيليني وهانس هولبين الأصغر وهانس ميملنك ولورينزو لوتو، أو بأسماء المدن حيثُ صنعت، ومنها أوشاك في الأناضول الغربية. ومن بين أهم أنواع السجاد المنتج في الأناضول نهاية القرن الخامس عشر نوع معروف بـ «هولبين الفخمة»، أو«العَجَلة» (الصورة 293). وقوام هذا الطراز حقلٌ يضمّ مثمّنات كبيرة الحجم جُعلت داخل أطر منفصلة بعضها عن بعض، وتحدّها من الحافات مجاميع مزخرفة مكونة من مثمّنات أصغر. وتُزيّن المثمنات عادة بمجاميع زخرفة الشرائط مع حواشي ذات سعة متنوعةٍ تزدان عادة بنقوش شبيهة بالخط الكوفي وبعروق متشابكة. وعلى الرغم من وجود تصاميم هذه السجاجيد ضمن رسومات هانس هولبين الأصغر (1492-1543) ، كما في لوحة «السفراء» (لندن، المتحف الوطني)؛ وجدت سجاجيد هولبين الفخمة الطراز سنة 1450 في رسومات أوربا الشمالية، وفي أعمال إيطالية نفذت خلال العقدين 1460 و1470. ويشي الرواج التجاري الواسع لهذا الطراز من السجاد في أوربا بكثرة الإنتاج التجاري في الأناضول أواخر القرن الخامس عشر.

وبرعاية السلطان محمد الفاتح، أنتجت لبلاطه سجاجيد فاخرة حجماً وجودةً (الصورة 294). وعرفت بسجاجيد وسام أوشاك (سجاجيد أوشاك ذات الوسام)، وتميّزت بحجمها الفخم بالمقارنة مع مثيلاتها لأغراض التصدير، واقتضى كبر الحجم استثماراً أمثل لعدد الغرزات والعمل والمواد الأولية لتُوائم الرعاية السلطانية ومقامها الرفيع. وقد نُسبت سجاجيد وسام أوشاك تقليدياً إلى القرنين السادس عشر والسابع عشر، بيد أنّ تحليلاً دقيقاً لتركيبة التصميم كشكل الأوراق يوحي بأنّ الربع الثالث من القرن الخامس عشر هو تاريخها المعقول. وتُظهر تشكيلة البسط الزخرفية تناغماً بديعاً بين الأربيسك والمِحلاق (tendril) الصغيرة؛ وقد وُجدت التصاميم نفسُها على مقتنيات من عهد الفاتح. ويتميّز التشكيل التنفيذي للتصميم المنحني في سجادة أوشاك عن التشكيل الهندسي لطرز وتصاميم مبكرة من سجاجيد هولبين أو ذوات التشكيلات الحيوانية (الصورة 189)؛ إذ تُلحظُ قدرة النساجين على خلق تصاميم من النول مباشرة. وفي المقابل، تطلبت هذه التشكيلات المنحنية استخدام الورق المقوى الذي قدّمته دون شك ورشةُ البلاط التي تعزّز دورُها بغياب القطع الانتقالية لهذا الطراز، فضلاً عن الافتقار إلى أمثلةٍ أوربية معاصرة ؛مما يُفسّر ارتباط الفنانين بالبلاط العثماني. وبحلول منتصف القرن السادس عشر حين كانت أقدام أباطرة أوربا أمثال هنري الثامن (العهد 1491-1547) أو دوج البندقية تطأ سجاجيد أوشاك، اتجه الذوق العثماني نحو تفضيل طراز آخر (الصورة 311).

أمّا أعمال الخزف، وهي النوع الثاني من الفنون التي تطورت برعاية محمد الفاتح، فقد تمثّلت بالكسوات العمارية والأواني. ففي القرن الخامس عشر وفي مراكز عدة، ولا سيما في أزنك في شمال غرب الأناضول، أنتجت الأواني الحمراء الخشنة المزينة بالصلصال الأبيض العالي الجودة (white slip) تحت تزجيج شفاف (راجع الفصل العاشر). ومنذ العقد 1470 ظهر نوع جديد من الخزف قوامه من الفريت

294. سجادة (طُنفُسة) أوشاك ذات (الوسام) الميداليونة، الأناضول، في الربع الثالث من القرن الخامس عشر؛ مصنوعة من الصوف ذي الوبر الرقيق، طولها 7.23 متر، الكويت، المتحف الوطني؛ على سبيل الإعارة من مجموعة



295. طبق أزرق-وأبيض ملون تحت التزجيج، أزنك، عام 1480 على الأرجح. القطر 44.5 سم. ذا هيك، جميتن ميوزييم.

المنصهر (lead-rich-fritwares) على نحو هادئ وبدرجة حرارة منخفضة بأوكسيد الرصاص (lead-fluxed glaze). وقد عُرفت هذه الخزفيات بعديد الأسماء الحديثة، وأفضل أنموذج صمد منها إناء عميق ملوّن بالأزرق والأبيض، ويمكن نسبته إلى العام 1480 (الصورة 295). وهذه القطع نادرة ومنقطعة النظير من بين الخزفيات الإسلامية منذ ظهور الأواني الكاشانية في القرن الثالث عشر، وقد كانت في العادة كبيرة الحجم، إذ بلغ قطرها أكثر من أربعين سنتيمتراً. وتمتاز أيضاً ببدنها القوي السميك المطلي بالفريتة البيضاء والملون بالأزرق الفضي (الكوبالت)، وتَزدانُ بالأربيسك واللفافات الزهرية ويشي التزجيج العديم اللون بأنه لا يفرقع أو يترسّب.

كانت هذه الأواني على العموم مستوحاة من الخزف الأزرق-الأبيض الصيني، وصُدّرت إلى أنحاء العالم الإسلامي خلال القرن الخامس عشر. ويَشي البدن الأبيض السميك بقوامها الخزفي، في حين أن للأشكال والتصاميم الخارجية عبقاً صينياً، ولا سيما لفافات نبات عود الصليب التي جُعلت بالأزرق على الأبيض. أمّا التصاميم الداخلية فعثمانية مستوحاة من الأسلوب التيموري العالمي؛ إذ استُبدل الإيقاع الضعيف بالتصميم المفعم بالحياة ذي الأبعاد الثلاثة، وبنوعية أكثر كثافة ورقياً. وقد جرى تقليل التباين في الحجم بين مختلف الموتيفات، فقد قُلّص امتداد الأوراق العريضة وجُعلت داخل حليات مستديرة عن طريق لفّ أطرافها حول نفسها، في حين جُعلت البراعم على السيقان محتويةً اللفائف. وقد حملت النماذج التي وصلتنا من المشغولات المعدنية الثمينة من هذه الحقبة التشكيلَ نفسه من الأربيسك (بالتركية الرومي)، والزخرفة الصينية (بالتركية حتايي)؛ ممايؤكد افتراضاً مرة أخرى أن أصل التصاميم مركزي، وهو ورشة البلاط، وبتوجيه من بابا نقّاش. ومما يدعم هذا الافتراض جودة الفخار، والاستثمار الهائل للوقت الذي تطلبه الديكور البهي. وعلى الرغم من أنّ أصول هذا الديكور تعود إلى الأسلوب التيموري العالمي، تتميّز أواني بابا نقاش بتقانتها الاستثنائية عن معاصرتها الإيرانية (الصورة 90)، وعن الخزف المعماري المستخدم في العمارة المعاصرة كجامع الفاتح أو جوسق جينيلي؛ مما يشير إلى أن التكنولوجيا المستخدمة في صناعة الخزف العثماني كانت من اختراع الخزافين العثمانيين الذين شجعتهم الرعاية اللامحدودة من البلاط في اسطنبول. وقد كشفت التنقيبات عن قطع في أزنك، وهو موقع ظلّ شهيراً بخزفه قديماً وحديثاً، يُعتقد أنها صُنعت هنا أيضاً.

أمّا الرعاية الشخصية للسلطان محمد فلم يكن لها تأثير يُذكر على التطورات اللاحقة، على العكس من الرعاية العامة المعلنة التي كان لها أكبر الأثر على صناعة السجاد والخزف، ولا سيما في المراحل التكوينية للأسلوب العثماني بأكمله. فعلى سبيل المثال، لم يلقَ شغفُه بالأوسمة أو الميداليات الإيطالية وبالتصوير الطبيعي صدىً من لدن أي شخصية من البلاط أو من ذوي المقام السامي. ولما فشلت رعايته في إلهام الآخرين، انتهت تلك الانتقائية الثقافية عند وفاته، وفشلت أيضاً في الانصهار في بوتقة الأسلوب العثماني. كما أنّ اهتمامات نجله بايزيد الثاني (العهد 1512-1481) لم تتضمن الفن التشخيصي الإيطالي، فباع معظم مقتنيات والده لصالح المسجد الكبير الذي بناه في اسطنبول سنة 1505 (الصورة 274)، وتابع بايزيد رعايته الإمبراطورية لأنماط أكثر تقليدية من الفن الإسلامي، فجمع مخطوطات والده وفهرسها، وأعاد ترتيب ورشة البلاط وتنظيمها. فعلى سبيل المثال، حملت نسخة بختوشع من «منافع الحيوان» (الصورة 31) الموروثة من القرن الرابع عشر ختمَ بايزيد، وكان بايزيد خطاطاً مرموقاً وملحناً موسيقياً وشاعراً. وبينما كان حاكماً على أماسيا، درس الخط على يد أستاذ محلي وهو الشيخ حمدالله (1520-1436)، وعندما تُوّج سلطاناً اصطحبه إلى اسطنبول وأسند إليه ورشةً في القصر، فأصبح الخطاط الأكثر تأثيراً في العهد العثماني قاطبةً، وإليه يعودُ الفضل في تنقيح الخطوط العربية بعد ياقوت (راجع الفصل الثالث).

وقد صمّم حمد الله نصوصَ جوامع السلطان في اسطنبول وفي أماسيا، وقيل أنه استنسخ ما يربو على خمسين مخطوطةً من القرآن (الصورة 296)، فضلاً عن مئات الأوراق المنفردة من النصوص الدينية والأدعية. وكان قوامُها غالباً من سطر من نَصّ جُعل كبير الحجم، وبضعة أسطر أخرى أصغر حجماً، فضلاً عن مجاميع التلوينِ والورق الرخامي، وكلّها نُضّدت داخل إطار محكم. ولتأمين تدفق إيقاعي لأنامله، لجأ الخطاط إلى مدّ بعض الحروف، بل والإسراف في ذلك، كما في «السين» المستطالة في البسملة عند الجهة اليسرى العليا، والنون التي غدت ذا بطن في السطرين الأول والثالث، وقد مُدّت لتحتضن الكلمة التالية أو الزهيرة. وفي الغالب رافق خطه وانسيابيته المُحكَمة أسلوب بهيج من التزويق المميز بتلوينه البهيج وتغضن سكناته. وقد ظهرت معظم موتيفاته الخاصة به، كالوزرات والعقد على القطع الخزفية المعاصرة التي كانت تحفلُ بأسلوب ديكور بابا نقّاش، مع تشكيلاتٍ أكثر انفتاحاً واتساعاً. وقد أشارت سجلات الخزينة إلى استخدام هذه الفخاريات في البلاط وعلى رفوف المطبخ، وقد حمل أحدُها تأريخاً يعود إلى عهد بايزيد. وعُدّت روائع المخطوطات

القرآنية جزءاً من أوقاف المسجد. فقد أنجز حسن القالبي الفاني صندوقاً فخماً من خشب الجوز (الصورة 297) لبايزيد بين العامين 6-1505، ربما لصالح جامع السلطان في اسطنبول الذي أُنجز في السنة نفسها (الصورة 274). والصندوق مسدس الشكل ذو غطاء ثابت، يَعلوه هرمٌ من اثني عشر جانباً مكسواً بقشرةٍ من خشب الأبنوس، وله قمة من العاج، وهو أقدم أنموذج للأسلوب العثماني المميز من أشغال الخشب ومن روائع ما وصلنا. وقد كُسي من الخارج بقشرةٍ من خشب الأبنوس، وطعّم بألواح عاجية على نحو بهي؛ أمّا من الداخل، إذ الديكور أكثر زهداً، فيُلحظ التطعيم بالخشب والعاج والنحاس المذهب، وقد قُسّم إلى خاناتٍ لاستيعاب الأجزاء الثلاثين من القرآن التي صنع الصندوق لاحتوائها. وعلى الرغم من فقدان أجزاء القرآن التي صنع لأجلها هذا الصندوق، يعتقد بأن التشكيل الضخم لخانات الصندوق كان لاستيعاب مخطوطة بعينها كان بايزيد قد استعادها. ومن الواضح أن العثمانيين اكتنزوا باعتزاز كبير نماذج قديمة من الخط العربي ومن مخطوطات القرآن التي نفذها ياقوت أو أحد أتباعه، وأعادوا هم تجديدها. ويبدو أسلوب الديكور على الصندوق قريبَ الشبه بنحت عاجيّ في مصر القرن الخامس عشر في العهد المملوكي، فضلاً على معالم أخرى عديدة وجدت في عمل إيطالي معاصر اقترن بورش إمبرياجي (Embriachi). ولا غرابةَ في هذا الاتساعِ الجغرافي للمصادر وفي تنوعه، فقد جذب البلاط العثماني في اسطنبول الفنانين من كل مناطق الحوض المتوسطي، وعَمِل تجمعهم على تبلور الأسلوب العثماني الجديد.



296. النصف الأيسر من واجهة مخطوطة القرآن المزدوجة، اسطنبول، سنة 1491، مكتبة قصر طوپقپو، المخطوطة 913، الورقة 4 اليمنى.



297. صندوق مسدس حافظ لمخطوطات القرآن، اسطنبول، 1505. مصنوع من خشب الجوز المكسو بالأبنوس ومطعم بالعاج. طوله 82 سم، وقطره 56 سم. اسطنبول، متحف أعمال ترك وإسلام.

الأسلوب العثماني الكلاسيكي:

وقد ظهرت إلى الوجود مفردات مرئية (visual vocabulary) خلال عهد سليمان المزدهر (66-1520). وفي عهد السلطان محمد كانت المقتنيات تُنتج للبلاط بنوعين مختلفين من المعامل فقد كانت هناك المعامل الملكية التي كانت في اسطنبول، وهي متخصصة بإنتاج السجاجيد ومنسوجات الحرير والخزف (من ضمنها الآنية والآجر) فضلاً عن التصاميم. أمّا المعامل التجارية في مدنٍ مثل أوشاك وبورصة وأزنك، فكانت تدرّ السجاجيد ومنسوجات الحرير والخزف بنوعياتٍ متباينة ولمختلف الرعايا. وقد بيعت بعض منتجاتها إلى البلاط العثماني، على حين بيعَ الباقي إلى السوق المفتوح للاستخدام المنزلي أو للتصدير إلى الخارج. وعلى الرغم من أنّ بعض القطع التي صُنعت للبلاط كانت بإيعاز منه وبتصاميم وضعها المشتغلون فيه في العاصمة؛ جرى اقتناء البعض الآخر مصنوعاً مسبّقاً، بهذا المعنى تكون بعض التصاميم والأشكال الموجودة في بلاط اسطنبول منسوجةً من وحي الأذواق العامة.

لقد كان يقضي سلف سليمان السلطان سليم المتجهم (20-1512) معظم وقته في حملاتٍ خارج البلد، مما جعله بعيداً كل البعد عن رعاية الفنون، على الرغم من استمرارية وتيرة الإنتاج في عهده دون انقطاع. وكذلك الحال في العمارة، لم يترك عهد سليم تأثيراً يذكر على تاريخ الفنون، بيد أن انتصاره على الصفويين في جارديران سنة 1514 أفضى إلى الحضور المتنامي للفنانين الإيرانيين في البلاط العثماني. فأحد سجلات قصر طوپقپو أدرجت غنائم ذلك الانتصار، ومنها أوانٍ مصنوعة من الذهب والفضة وأحجار يشب الكريمة (jades) وخزف وفراء ومطرّزات ثمينة وسجاجيد، فضلاً عن ترحيل الحرفيين من الخياطين وصانعي الفراء والنقّاشين والصاغة والموسيقيين. الذين عُيّنوا في ورش الإمبراطورية باسطنبول، ومن أهمهم شاقولي الوارد ذكره على بضعة رفوف من ورشة البلاط. وبحلول العام 1526 أضحى شاقولي كبيرَ الرسّامين فيها وعلى رأس تسعة وعشرين فناناً واثني عشر متمرّساً فيها، وفي السنة نفسها بلغ أجره الشهري اثنين وعشرين أكجا، كما كانت له حظوة لدى السلطان سليمان؛ إذ أهدى السلطان صورة بيري، وهي فتاة من أسطورة فارسية، فأغدق عليه السلطان بألفي أكجا وقطعة قماش مطرّزة من القفطان والمُخمَل.

لقد تجسّد أرقى عمل خلال السنوات المبكرة من عهد سليمان بخمس قطع آجر فخمة، إذ بلغت متراً طولاً، وهي الآن ماثلة على واجهة قاعة الختان (سُنّة أوده سي) من قصر طوپقپو باسطنبول (الصورة 298)؛ وهي عبارة عن ألواح أكبر حجماً من لوح فورجني تابلت (Fortuny Tablet) الذي عُرف قبل قرن (راجع الفصل التاسع)، ويُلحظ فيه الدقة والإحكام تصميماً ووشيا. ويُظهرُ التشكيل الفخم المعكوس في المرآة تلويناً تحت التزجيج بالأزرق والفيروزي أو التركوازي (وهو إضافة جديدة إلى الملون) مع طيور وحيوانات صينية شبيهة بالغزلان (قيلين) موزعة بين لفافة فضفاضة من وريقات شبيهة بالريش ومجاميع زهيرات مذهلة. ويُزيّنُ السحابُ الصينيّ الأبيض على أرضية من الأزرق الغامق عروات العقد وأركانَه العليا. ومن الواضح أن التشكيلات نُفّذت على ورق معد مسبّقاً في الورشة الإمبراطورية.

وقد نُسبت هذه القطع الآجرية إلى العقدين 1530 و1580 على أساس المقارنات الأسلوبية مع مرقع أو كرّاس مراد الثالث (العهد 95-1574) في فيينا، بيد أن التاريخ الذي حدّد بأواخر العقد 1520 هو الأرجح؛ لأن هذه القطع ربّما صُنعت في ورش الخزف البلاطية باسطنبول لتزيّن جوسق سليمان الجديد الذي شيّد بين العامين 28-1527 ودمّر بحريق سنة 1633. وفي العام 1638 أقيم جوسق بغداد على الموقع الخرب، إذ جرى إعادة استخدام هذه القطع من الأطلال، وأعيد تجميعها ووضعها في موقعها الحالي عندما رمّمت قاعة الختان، أو سُنة أوده سي.

وتُلخص التصاميمُ الموجودة على قطع الآجر معالمَ أسلوب «صاز»، وقوامُه تشكيلةٌ من الزهور على إطار مقوّس رشيق جُعل من وريقات رمحية الشكل مع حافاتٍ جُعلت ريشيةَ الشكل. وقد اشتقّ الاسم «صاز» التي تعني «القصبة» نسبةً إلى القلم الذي يُستخدم في الرسم، وقد ارتبط «صاز» بأعمال شاقولي، ويُمثل هذا الأسلوب المرحلةَ الأخيرة من ازدهار الفن التيموري العالمي بفضل الرعاية العثمانية للفنانين الفرس من تبريز وهراة. وبتقاعد الجيل الأول من الفنانين المهاجرين، استبدلوا بفنانين تدربوا محلياً، فانحسر الفن التيموري تدريجياً ليحلّ محله أسلوب عثماني مميز. وقد رافق ذلك التطور في الفنون المرئية استبدالُ اللغة الفارسية بالتركية لغةً أدبية للعثمانيين خلال النصف الثاني من القرن السادس عشر.

وقد نُقل مؤخراً من سجلات القصر الأرشيفية أن هذه القطع الآجرية أنتجت في الورشة الإمبراطورية الخاصة بإنتاج الخزف في تكفور سراي باسطنبول، وكان من بين موجودات هذا القصر خمسة أفران وسبعة مساعدين؛ ويُذكر أيضاً أنها أنتجت أواني خاصة بالطقوس والعطل الدينية كان يقدّمها الخزافون هباتٍ خاصة بالسلطان، ومنها وردة خزفية وصحن فخم. وتُنسب بقايا صحن ذي حافة جُعلت ورقيةَ القوام موجودة في فيينا (الصورة 299) إليهم، وقد زُين الصحن بالفيروزي والأزرق الفضي (الكوبالت) مع طير وسط محيط نباتي في أسلوب مطابق لمثيله في آجر غرفة الختان. إن النوعية الحرة للتصميم في وسط الإناء متميّزة على نحو جلي عن الرسم الميكانيكي الرتيب للحلية الربع الدائرية والحافة؛ ويمكن أن يُعزى ذلك الاختلاف في درجة



299.صحن ملون تحت التزجيج مع حافة زهرية، اسطنبول، أو أزنك، العقد 1520. القطر 38 سم، فيينا، متحف أوستريشيز فير اجيناندت موست.



298. اسطنبول، قصر طوپقپو، سُنّة أوداسي (أي غرفة الختان)، ألواح من الآجر الملون تحت التزجيج، 8-1527 على الأرجح.



300. سيف (بالتركية يطَغان) مرصّع بالذهب والمجوهرات، اسطنبول، 27-1526. طول: 66 سم. اسطنبول، متحف طوپقپو سرايى.

البراعة إلى تقسيم العمل داخل الورشة أو إلى استخدام الذرور (pounces) في تصميم الحقل الأوسط. وبدون التحليل التقني لا يمكن تحديد مكان الإنتاج إن كان في أزنك أو في اسطنبول؛ بيد أن النوعية الممتازة للرسم يعزلها عن خزفيات أزنك. لكن الكثير من خزفيات أزنك الأكبر حجماً والأروع تصميماً من النصف الأول من القرن السادس عشر ربما نُفّذت في الورش الملكية باسطنبول.

وقد أحاط السلطان في اسطنبول نفسَه على نحو متزايد بزخارفَ من العظمة الإمبراطورية على وفق التقاليد الإسلامية والأوربية على حد سواء. وعلى الرغم من أنّ القبعة الإسلامية التقليدية كانت العمامة التي ظلت تقليداً إسلامياً ولقرون، أوعز السلطان سليمان إلى صاغة بندقيين بصناعة خوذة من الذهب مذهلة ذات أربعة تيجان مزيّنة باللآلئ والألماس والياقوت وفيروزة كبيرة؛ وفي سنة 1532 بيعت هذه الخوذة إلى السلطان مقابل مبلغ ضخم بلغ 144400 دوقية. وقد صممت لإظهار عظمة السلطان سليمان للرعايا الأوربيين التي تفوق عظمة البابا، الإمبراطور الروماني المقدس، بل بوصفه خلفاً للإسكندر المقدوني. بيد أنّ الأيقنة الأجنبية للتاج بقيت غريبةً على البلاط العثماني، وفي آخر المطاف صُهر التاج للاستفادة من عناصره الباهضة الثمن.

لقد حُفظت شعارات السلطان سليمان ومقتنياته الثمينة من الرموز الإسلامية في خزانة القصر، كالسيف الأخّاذ الذي طعّمه بالذهب أحمد تاكالو سنة 7-1526 (الصورة 300). فأمّا المقبض فجُعل من العاج ونُقش بلفافة برعمية لُصقت بالماستيك الأسود أقحمت بزخرفة شبكية من الذهب ولفائف زهرية ومجاميع سحاب صينية. أمّا الشبكة الذهبية على الرمّانة فمرصّعة بالياقوت، وكانت لها جوهرة كبيرة مركزية، ربما من الفيروز. وعدا الحافة الحادة للسيف زُخرف النصل الفولاذي المُدمشَق ببذخ من كلا جانبيه، وقد أقحم الثلث العلوي بلفائف فوق تمثيلات من تنين يواجه عنقاءَ. وقد صمم هذان المخلوقان على نحوٍ منفصل ومن ثمّ لُصقا بالسطح المذهب والمطعم بالياقوت للدلالة على عيون الحيوانيين. وأمّا الثلث الأوسط من السيف فيحفل بلفافة تسند تراكيب زهرية أو رؤوس حيوانية، في حين يحفل الثلث الأسفل بنص بخط الثُلث يشي بأسماء سليمان وألقابه؛ وقد نُقش عرق النصل بأبيات فارسية خُطّت بالنستعليق، فضلاً عن توقيع الصانع الذي ربما كان تركمانياً رَحّله السلطان سليم من تبريز. وتحفلُ روائع الأعمال وأرقاها جودة المنفّذين في البلاط العثماني في العهد المبكر للسلطان سليمان بهذا التحول الذوقي من الاسلوب التيموري العالمي إلى العثماني.

لقد كان من شأن الأبهة والفخامة التي تحيط بالسلطان وحاشيته أن تعزله عن العامة وأن تدفع بوزرائه نحو البروز بوصفهم أصحاب ذوقٍ رفيع، ومن ثمّ الاستفادة الشخصية من ذلك. وعلى وفق المراسيم الإمبراطورية كان مُحرّماً على السلطان فعل أي شيء عمليّ كالالتقاء بالحِرفيين؛ مما شجع شخصاً مثل إبراهيم باشا (36-1523) على سبيل المثال، أن يكون وسيطاً للتفاوض مع الوكالة البندقية الخاصة بصناعة التاج المشار إليه، أو رعاية المنسوجات الفاخرة المستوردة من إيطاليا وعلى نطاقٍ واسع خلال حقبة توليه الوزارة. وقد أعاد رستم باشا (53-1544 و61-1555) تكريس الأموال وتكليف الإدارة الأوربية لرعاية الفنون، ولا سيما حين ازدهرت صناعة المنسوجات الثمينة. وتلخّصت عظمة المنسوجات العثمانية في ثوب مراسيمي طويل ذي كُمّين مزخرفين يمتدان حتى الكاحلين وله شقا جيبين (الصورة 301)، وهو منسوج من خيط معدني مطلي بالذهب وبسبعة ألوان (الأزرق والبني والأخضر والخوخي والأحمر والأبيض والذهبي) على أرضيةٍ من الحرير الأسود البني، كما تُلحظُ لفافة من مزيج من الأزهار والوريقات الصينية في أداءٍ مذهل بأسلوب «صاز». وهذا التصميم الفائق الصعوبة من حيث عملية غزله اليدوية، معروفٌ بطيفٍ آخر من الألوان وعلى أرضيةٍ كريمية اللون. وعلى العكس من بقية المنسوجات العثمانية، يتميز المنظر العام للثوب بعدم التكرار. كما أنّه أنموذج للثياب المراسيمية، فاليدان يمران عبر شقيّن جُعلا عند الكتفين، تاركاً الكمين الطويلين ينسدلان على الظهر. وعلى الرغم من مطابقة التصميم على وفق الفتحة الأمامية، لا توجد أربطة للحفاظ على الثوب مُزرراً ليكون مغلقاً، لذا على المرء اتخاذ وضع الوقوف دائماً. ويسمى الثوب بـ«السلطان بايزيد»، والمقصود بايزيد نجل سليمان (المتوفى 1562)، فضلاً عن أنّ التصميم يُنسبُ إلى منتصف القرن السادس عشر. ويتوافق ذلك مع رداءٍ مُلازم له جُعل من أرضيةٍ مصنوعة من النسيج الكريمي، وهو من ممتلكات مصطفى شقيق بايزيد (المتوفى 1553).

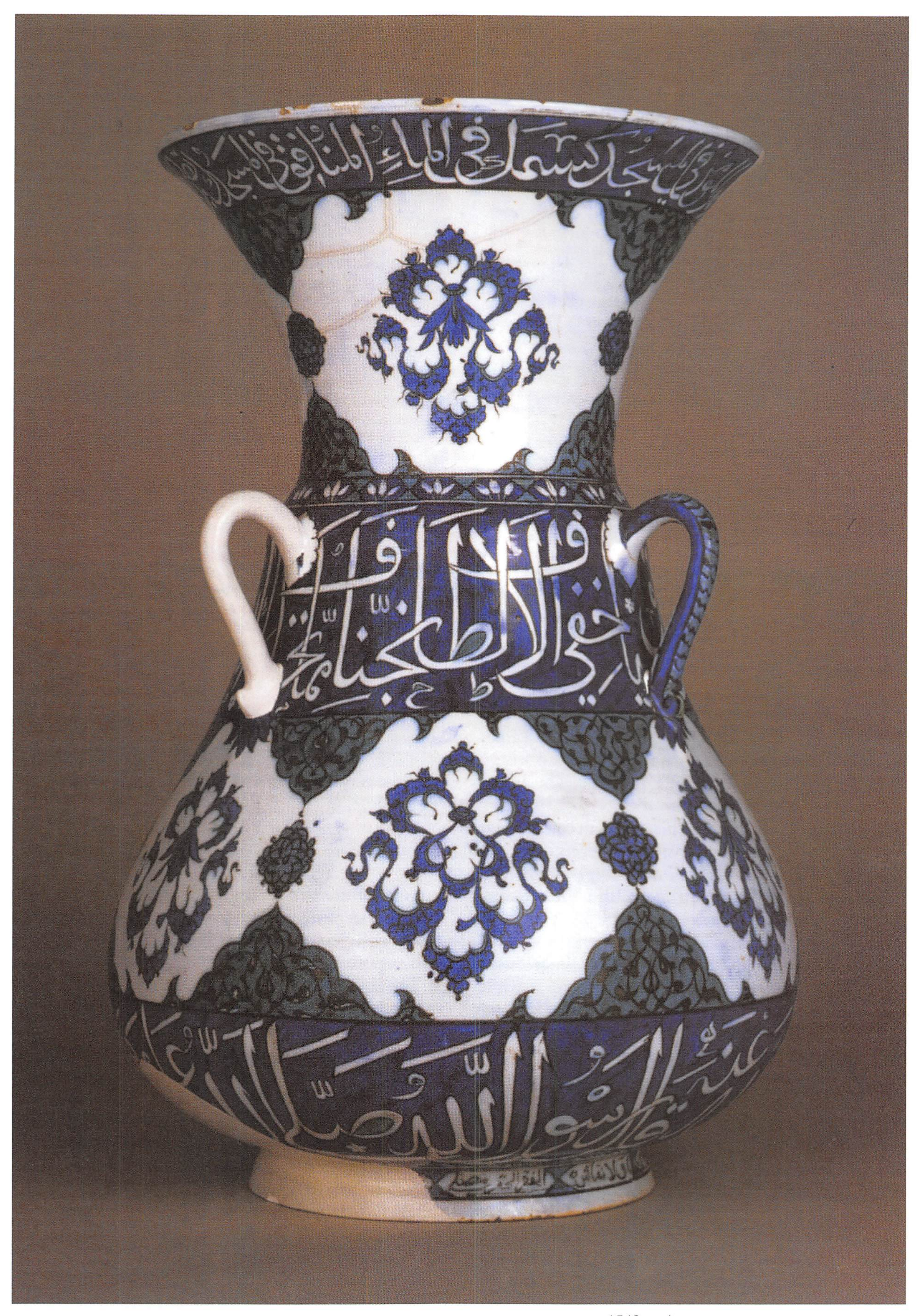
إنّ تصاميم منتصف القرن السادس عشر هذه، التي يُلحظ عليها لفائف دقيقة من وريقات مسننة تستخدم بوصفها هياكل لصب مجاميع الأزهار فيها، تتميّزُ عن غيرها من الأساليب الدارجة والضيّقة الخاصة بالقرن الخامس عشر، كما أنها أنموذج من الأسلوب العثماني الكلاسيكي. لقد انتقلت هذه التصاميم «الصازية» إلى الفنون الأخرى، ولاسيما الخزف والسجاد؛ إذ بقيت رائجةً لعقود. فالصحن ذو التصميم «صاز» (الصورة 302) قريب الشبه بمثيله الخرب في فيينا (الصورة 299)، بيد أن التصميم الديكوري غدا أكثر بساطةً بحيث تغشّى السطحُ الداخلي بالتصميم نفسه. وقوام التصميم مزيج مبسط من الوريقات المسننة ومجاميع الأزهار الموجودة على قماش القفطان، والتي انتقلت على ما يبدو إلى ورشة الخزف عبر الورق، وقد رُسم التصميم بالأسود على أرضيةٍ بيضاء ولوّن بالأزرق الفضي (الكوبالت) والفيروزي والأخضر الطبيعي.



301. القفطان، اسطنبول، عام 1550 على الأرجح. ثوب صنع من خيط معدني مطلي بالذهب وحرير متعدد الألوان. طوله 1.47 سم، متحف طوپقپو سراي.



302. طبق ملون تحت التزجيج بحافة مسننة، ازنك 1550 على الأرجح. قطره: 38.5 سم، لندن، المتحف البريطاني.

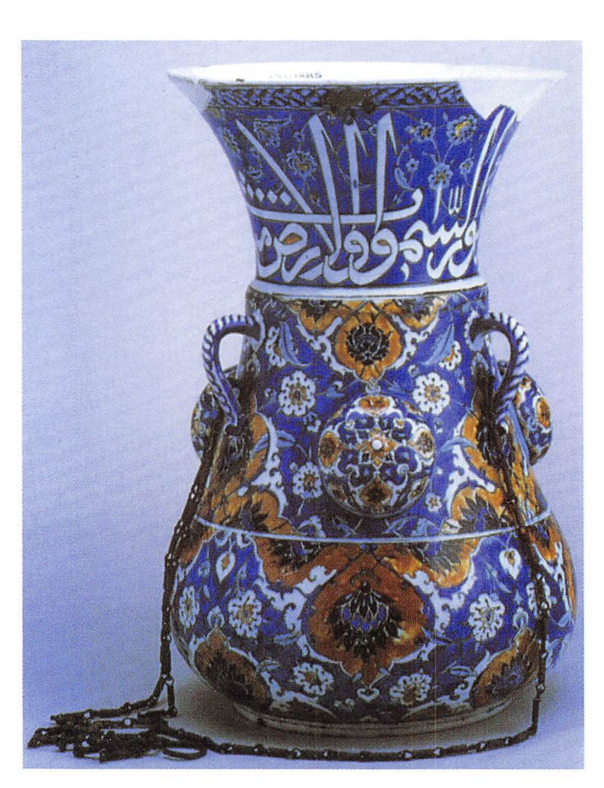


303. مصباح مسجد ملون تحت التزجيج من قبة الصخرة في القدس، أزنك، 1549. لندن، المتحف البريطاني.

وقد أضيف الوردي-الأرجواني إلى خزفياتٍ أخرى عُرفت سابقاً بـ«الدمشقية»، وكانت الأجود من بين أفضل النماذج العثمانية. إن معظم هذه الخزفيات كانت صحوناً، وتتميَّزُ بتنوع تصاميمها المذهل وتزجيجها البارع واستخدامها لطيف واسع من الألوان تحت التزجيج، على الرغم من أنّ التأثير الأكبر كان من المَلون المحدود. ويرجّح أن تؤرّخ على نحو تقريبي بمقارنتها بمصباح من قبة الصخرة في القدس (الصورة 303)؛ إذ يُلحظُ نص ناقص حول حلقة القدم يذكر التاريخ 1549، فضلاً عن توقيع الصانع والولي الأزنيكي أشرف زاده رومي. وللمصباح بدنٌ شُكّل كمثرياً وبحافةٍ متناقصة، وله ثلاثة مقابض عند الكتف يتيح تعليقَه بسهولة بسلسلة. أمّا الشكل فمستوحى من المصابيح الزجاجية المملوكية (الصورة 138) ومن بضعة نماذج عثمانية ارتبطت بضريح بايزيد. بيد أنّ البدن الرخامي غير الشفاف جَعَل منها عديمة الفائدة للإنارة، لذا فالغرض منها كان ديكورياً وحسب. وعلى العكس من مثيلاتها الزرق-البيض المبكرة من مصابيح القدس، فقد زينت بثلاث مجموعات من النصوص التي جُعلت بالأبيض على أرضية زرقاء تفصل بين حقلين من حلية الأربيسك، وبلونين من الأزرق وعلى أرضية بيضاء. وعلى الرغم من أن بعض الموتيفات الرئيسة تعود إلى الأسلوب التيموري العالمي، استطاعت مجاميع السُحب والأربيسك الأسود الصغير الحجم على أرضية فيروزية ومجاميع الوزرات التي تضم براعم الخزامى البيض، أن تربط المصباح بمجموعةٍ من الأطباق ذوات الأقدام في أسلوب «صاز» لتشي بقدرة المصمم العثماني الفائقة على دمج عناصر مختلفة من الديكور في قطعةٍ واحدة.

ويشي مصباح آخر صنع لمسجد سليمان (الصور 91-279) وأنجز سنة 1557، بالتحول الذي طرأ على صناعة الخزف العثمانية إبان العقد 1550 بدخول الطين البولي (red bole) البني المحمر بصفة صبغة ديكورية في صناعتها، الذي تزامن مع التوجه الجديد لصناعة الخزف في ازنك، إذ بدأ الرعاة من البلاط بتزيين مؤسساتهم المعمارية بكسوة الآجر أو البلاط وإنتاج الأواني الفخارية التي غدت على نحوٍ متزايد نتاجاً ثانوياً لصناعة البلاط. أمّا من حيث الشكل فيبدو هذا المصباح قريب الشبه بتلك العائدة لقبة الصخرة لكنه أكبر حجماً. وقد تضاءلت أهمية النصوص في الديكور الذي أضحى بدوره أكثر تعقيدا، ويبدو أنه رُسم بدقة وخفة بالأسود على أرضية بيضاء شُغلت تماماً بهياكل الوريقات المسننة ومجاميع الزهور التي لوّنت بخط رفيعٍ من اللونين الأزرق والأحمر ومن الأسود. وهذه القطعة تجريبيةٌ من حيث اللون والنمط الزخرفي، وقد كان استخدام الأسود محدوداً بهذه القطعة وببضع قطع آجر أخرى، في حين أضيف الطين الأحمر (البول) بوصفه صبغةً بتفاوت ما يدل على أن الخزافين كانوا ما زالوا يتقنون الحاجات الجمالية والتقنية للصبغة البولية. كما كانت تُضاف بكثافة في نماذج متأخرة؛ بحيث كان الطين الأحمر يستخدم في الحليات النافرة على السطوح لإتاحة المجال لسطحها المزجج لالتقاط الضوء. إن هذه الصبغة المميزة من شأنها تنظيم ديكور الوعاء أو البلاطة بطريقة جديدة، إذ تخلى المصمم عن التفاصيل الرهيفة والتصاميم الدقيقة التي كانت تُلحظ على المصباح لتحقيق رؤية بصرية أعلى من خلال فخامة الحجم والتباين بين الوريقات والزهور الملونة بالأحمر الفاتح والأزرق والأخضر على أرضية بيضاء. لقد كانت الفخاريات العثمانية من النصف الثاني من القرن السادس عشر مبهجة وأخاذة في تحول مثير من الرعاية الإمبريالية المتحفّظة التي ميزت الحقبة التي سبقتها.

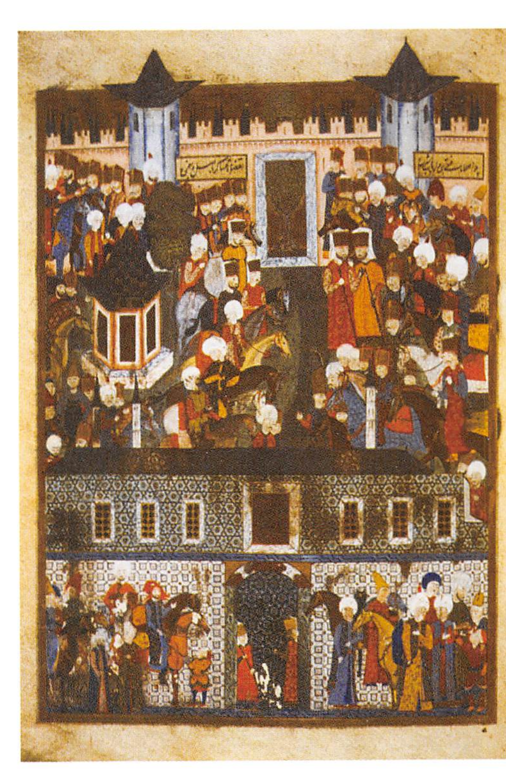
لقد شجّع افتتاح مسجد السليمانية سنة 1557 ورش النسخ الإمبراطورية على إنتاج



305. «تتويج سليمان» من مخطوطة عريفي، «سليمان ناما»، اسطنبول، 1558. مكتبة طوبقبو، المخطوطة هاء. 1517، الأوراق 17 اليسرى18- اليمنى.

وترميم وتجديد روائع مخطوطات القرآن، وغيرها من الأعمال الوقفية الخاصة بالمسجد ومؤسساته التعليمية، بيد أن بعضها- إن لم يكن النزر اليسير منها- جرى التعرف عليه. فقد كان من شأن ورش المخطوطات تنفيذ مشروع ضخم لتأليف ونسخ وتصوير مخطوطة «شاه ناما آل عثمان» (أي كتاب ملوك آل عثمان)، لتؤرّخ سلالة الحكام العثمانيين في شعر وقافية ملحمة الفردوسي «الشاه ناما» (أي كتاب الملوك) الفارسية. وقد أرخ هذا التاريخ الشاعر عارف الجلبي، المُلقّب بـ«عريفي» (المتوفى 969 للهجرة الموافق 2-1561 للميلادية). وعلى الرغم من أصله الفارسي، ربما يكون قد قَدِم إلى البلاط العثماني بعد استيلاء السلطان سليم على مصر سنة 1517، وعين في نهاية المطاف بوظيفة «شاه نامجي»، أي مؤرّخ البلاط. وقد ألحقت بمنزله ورشة منفصلة خاصة بالخطاطين وخمسة رسامين وُظّفوا لهذه المَهمة التي خُطّط لها أن تكون رائعةً شعريةً وتحفةً من فنون الكتاب.

ولم يبقَ من المجلدات الخمسة الأصلية من مخطوطة عريفي سوى ثلاثة. وتعدّ نسخة التقديم من المجلد الخامس من الـ«سليمان ناما» (أو تاريخ سليمان) المنسوخة بخط «النستعليق» للخطاط علي بن أمير بيك شيرواني سنة 1558، أهم مدونة تاريخية لعهد السلطان سليمان. وقد صوّرت ببذخ وجُعلت في 617 ورقةً (folios) من الورق المصقول المرقّط بالذهب، وزوّقت على نحوٍ مذهل وبتسعة وستين رسماً توضيحياً جُعلت بحجم كبير، أربعة منها مزدوجة. وخلال الأعوام المبكرة من عهد سليمان، انشغلت ورشّة المخطوطات التابعة للبلاط بنسخ وتصوير مثل هذه المخطوطات الكلاسيكية باللغة التركية الجاغاتية (Chaghatay Turkish) التي نسخها الشاعر التيموري الشهير عليشير نوائي. وتبدو الرسوم التوضيحية مَدينة بشدة لنماذج فارسية، ويرجح أن يكون الرسامون قد جُلبوا من تبريز، ويمكن وصفُ هذه الرسوم بالعثمانية بسبب بعض التفاصيل كالسماء الذهبية. وفي «السليمان ناما» يبدو



305. «تتويج سليمان» من مخطوطة عريفي، «سليمان ناما»، اسطنبول، 1558. مكتبة طوبقبو، المخطوطة هاء. 1517، الأوراق 17 اليسرى18- اليمنى.



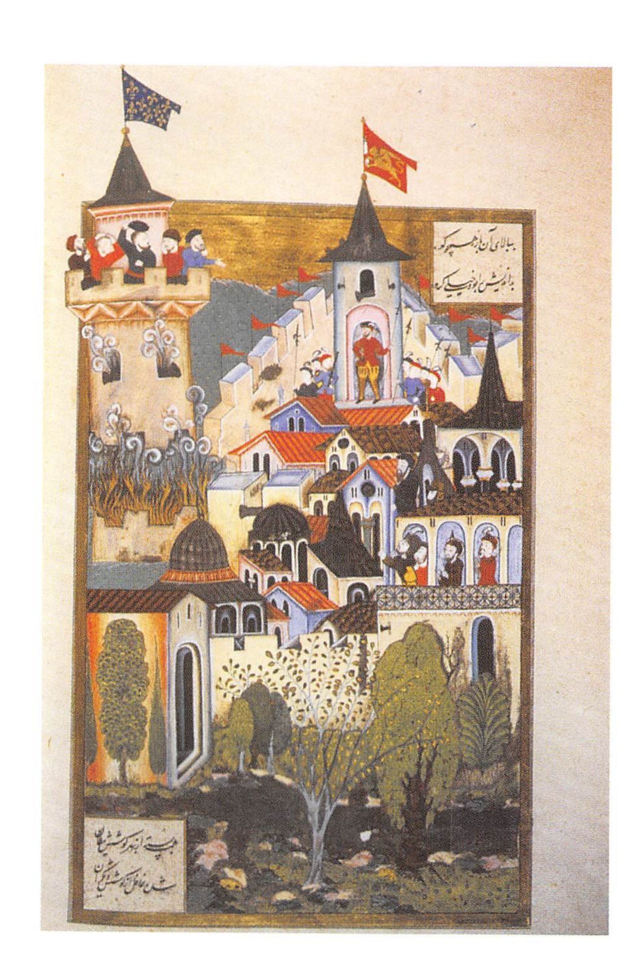
المزج بين الصيغ الفضائية والتصويرية للرسم الإيراني التقليدي والولع العثماني الواضح بالتمثيل الطوبغرافي والبورتريتي المجهولين تماماً للفنان الإيراني.

ويمكن تمييز رسوم مثل تلك الخاصة بتتويج سليمان سنة 1520 (الصورة 305) عن الأعمال الإيرانية المعاصرة بخصوصية الصورة والحدث وبطريقة التصوير غير الدارجة في رسومات المخطوطات الإيرانية المعاصرة. ومن المنظر العام يمكن معرفة أن المكان هو قصر طوبقبو سراي، ويبدو البلاط الأول إلى اليسار والثاني جُعل إلى اليمين. ويضم الرسم عناصرَ من مبانٍ عثمانية كالحجر الإسفيني للعقود البائن خلف السلطان، والسقوف المكسوة بالرصاص لأبراج القصر، فضلاً على المعالم الإيرانية لفن رسم المخطوطات، كالأجزاء الخارجية التي جُعلت من الآجر والأرضية المبذورة. وأمّا الخضرة الباذخة للأشجار فمستوحاة من الفن التركماني لرسم المخطوطات (الصورة 91) التي عرفت على الأرجح من مخطوطات أو فنانين رحّلوا من تبريز سنة 1514. وأمّا تمثيل الشخصيات كالسلطان سليمان والوزير الأكبر بيري محمد باشا إلى اليسار، وإلى الأسفل شيخ الإسلام زنبيلي علي أفندي بلحية بيضاء، فجلّها مستوحاة من رسوم أعدّها في الوقت نفسه تقريباً الفنان ريّس حيدر المعروف بـ«نيكاري». ويتجلّى اهتمامُ العثمانيين بوضع الشخص الاجتماعي ومنصبه بالوصف الدقيق لمراسيم رجال البلاط وملبس كل واحد منهم، ولا سيما العمامة.

أمّا الصورة المزدوجة التي تُظهر حصار سليمان لبلغراد في «السليمان ناما» سنة 1521 (الصورة 306) فتشي بالفرق الواضح بين العثمانيين والأوربيين؛ وتتلخّصت برباطة الجأش والهدوء والسكينة التي تُميّز مخيّم العثمانيين مقابل الرعب والارتباك الذي شاب المدافعين عن المدينة، فضلاً على أن الآثار الأجنبية لم تكن قد اندمجت بالفن العثماني بعد. فتفاصيل ملابس القفطان المطرّزة التي ترتديها الشخوص العثمانية التي جُعلت إلى يسار الصورة تتباين تماماً مع الملابس البسيطة التي تُميّز المجريين الصغيري الحجم إلى اليمين. وعلى الرغم من أنّ المقصود من هذه المقارنة بين نصفي الصورة هو وصف حدث بعينه، تبدو الوصلات الخارجية منعزلة عن التجاور غير المريح لبعض التمثيل الفضائي المعروف في الرسم الفارسي مع منظور مستوحى من الأسلوب الأوربي. كما تبدو الخيام العثمانية أرضيةً متداخلة، في حين رُسمت البيوت في النصف الأوربي بأحجام ذاوية وتظليل منكفئ.

ومن الواضح في معظم المخطوطات المبكّرة المنفذة للسلطان سليمان الاهتمامُ بالتمثيل الطوبوغرافي، كما في «بياني منازلي سفري عراقين أي سلطان سليمان خان» (أي وصف لمراحل حملة السلطان سليمان على العراقَين) لنصوح المطرقجي، وهي سرد لحملة سليمان ضد الصفويين سنة 35-1534. وتكونت المخطوطة من 128 رسماً وأنجزت سنة 38-1537، وتُظهر المدنَ التي مرّ بها السلطان والعتبات المقدسة التي زارها. واعتمد الوصفُ على مصادر عدة، منها رؤى المؤلف المباشرة والمنظور التحليقي البندقي (Venetian bird's-eye views)، فضلاً عن خطط مهندسي الحصار وغيرها من المصادر. فعلى سبيل المثال يُظهرُ تصوير عاصمة المغول السابقة في السلطانية بإيران (الصورة 3) معالم كثيرةً من مواقع لم تعد مرئيةً، في حين كانت الصورة المزدوجة للعاصمة اسطنبول (الصورة 268) الأروعَ في المجلد، فضلاً عن كونها مصدراً قيماً للتاريخ الحضري لعاصمة العثمانيين. وتبدو فيها شبهُ جزيرة اسطنبول إلى اليمين من الصفحة وغَلَطة إلى اليسار، ويفصل بينهما القرن الذهبي في الفاصل المائي. ولم يغفل الرسام صروحاً بيزنطيةً مهمةً، ككنيسة آيا صوفيا والمضمار (ميدان سباق الخيل) مع أعمدته ومسلّاته (obelisks) وقناة فيلز لتصريف المياه. ويُلحظ أيضاً صروح عمارية عثمانية من ضمنها طوبقبو سراي مع بلاطاته الثلاثة والسوق المسقّفة والقصر القديم في مركز المدينة، فضلاً عن مجمع بايزيد الثاني أسفل منها. بيد أن من الصعب بمكان تحديد إسهام نصوح في الرسم على وجه الدقة، لكنّ





306.»حصار بلغراد» من مخطوطة عريفي، «سليمان ناما»، اسطنبول، 1558. مكتبة طوبقبو، المخطوطة هاء 1517، الأوراق 108 اليسرى109- اليمنى.

الرسم يشي بالولع العثماني الجديد بالوصف الطوبوغرافي الدقيق الذي غدا الشغل الشاغل للمخطوطات العثمانية المصوّرة.

وهناك نوع آخر من التمثيل الطوبوغرافي في رسوم المخطوطات استخدمها نصوح، ربما كانت الأكثر شيوعاً في عصر العثمانيين المتمثل في لوحة «فتوح الحرمين» (أي فتوحات الحرمين) لمحيي لاري (المتوفى 1526) التي دُوِّنت بالشعر الفارسي وكانت مهداة إلى سلطان قُجُرات سنة 1506، مظفر بن محمد (العهد 1526-1511) الذي يُعتقد أنه أهداها بدوره إلى حاكم إيران الصفوي إسماعيل. وقد أنجزت النسخة المصورة الأولى منها سنة 1540 (على الأرجح) في بلاط سليمان باسطنبول. وتضمّ ثلاثة عشر مشهداً طوبوغرافياً مع رسوماته التخطيطية التي كانت مهمةً للحجيج مثل مسجد الرسول في المدينة أو المسجد الحرام بمكة (الصورة 307). وتُظهر الصورة صفّ العقود التي تحيط بساحة الحرم، ويُلحظ تدلي مصباح من كل نافذة، وبسبب إحداثيات الرسم، بدت بعض المصابيح متدليةً إلى اليمين أو إلى اليسار أو حتى مقلوبة. وتشمخُ الكعبة في المركز العلوي مع موضع الحجر الأسود شبه الدائري إلى يمينها، وبئر زمزم تحتها. إن قيمة الصورة لا تكمنُ في فخامتها أو في دقة طوبوغرافيتها، وإنما بذكرها هذه العناصر المهمة. أمّا المنائر الست، الصحيحة العدد وقتئذ، فقد أعيد ترتيبُ موقعها قليلاً. لقد تكرّرت مثل هذه المشاهد الدينية مرات عدة ليس في المخطوطات وحسب، وإنما على سطوح الآجر وحتى القرن التاسع عشر.

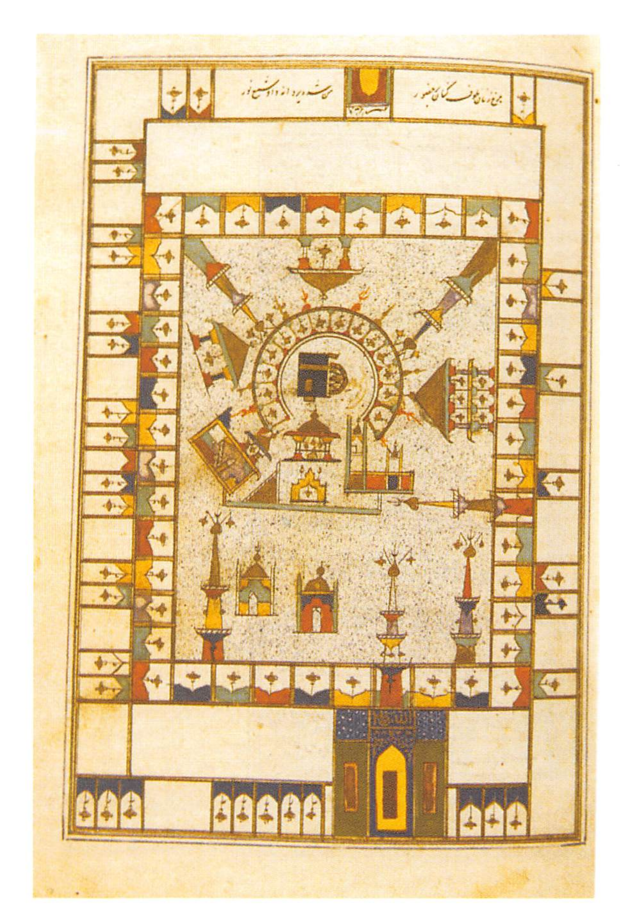
وعلى الرغم من أن المصادر متفرّقة، فإنها لا يكمّل بعضها بعضاً، بل إن المخطوطات التي رعاها سليمان هي التي تقدّم المصدر المتكامل للأسلوب العثماني الكلاسيكي المميّز، الذي تطوّر خلال المدة المتبقية من القرن السادس عشر في سلسلة من المخطوطات أنتجت في ورشة البلاط. وقد بلغت هذه الورشة ذروةَ الإنتاجية خلال عهد مراد الثالث، عندما تعاون المؤرّخ لقمان مع رئيس الفنانين الجديد عثمان لنسخ وتصوير أعمال عدة عن التاريخ والأنساب. وقد تخلى المؤلفون على نحوٍ متزايد عن الشعر الفارسي لصالح النثر التركي الموزون، على حين نسجَ الرسّامون على منوال الصيغ التركيبية المستخدمة في «السليمان ناما»، على الرغم من إثراء حياة البلاد المعاصرة بالكثير من التفاصيل المعاصرة، وبذا اكتسبت المخطوطات أهميةً إضافيةً بوصفها وثيقةً مهمة. فعلى سبيل المثال تُقدّم نسخة أحمد بيه صوراً من حملة سليمان في المجر برائعته «نُزهة أسرار الأخبار دير سفري سيكاتوار» (69-1568) التي تقدّمُ الوصف الريادي لحافظة الماء (المزادة) الذهبية المرصّعة بالمجوهرات، إذ ظلّت أنموذجاً مذهلاً ضمن موجودات طوبقبو سراي. وتُظهرُ صورةٌ نفّذها عثمان خاصة بأحد مجلدات تاريخ لقمان للسلالة العثمانية «شاه ناما أي سليم خان» (1581) تمثيلاً للهدايا التي قدّمها السفير الصفوي إلى سليم الثاني (العهد 74-1566) في أديرنه (الصورة 308). فقد أُرسل شاقول، حاكم أريفان في حكومة الحاكم الصفوي طهماسب، على رأس السفارة لتهنئة سليم الثاني بمناسبة اعتلائه العرش. وقد ضمّ موكبه سبعمائة رجل و1900 من الدواب وصلوا جميعاً مطلع العام 1567 حاملين ما ندر من الهدايا بضمنها طنافس فخمةٌ ومخطوطاتٌ ثمينة، من بينها «الشاه ناما» التي نُفّذت لطهماسب في بداية عهده (الصور 209 و 210). ويبدو السفير في الصورة وهو يحمل عصاه الصفوية المميزة، متسمّراً في مكانه بين يديّ السلطان ومحاطاً باثنين من ضابطي

بالرسوم الدينية ظلّ مجهولاً؛ إذ لا يُشبه أياً من أعمال الورشة البلاطية، كما أنّه لا يَمتّ بأي من الرسوم المبكرة الخاصة بحياة محمد بصلة (الصورة 33).

القرنان السابع عشر والثامن عشر:

وكما هي حال العمارة، أفضى التردّي السياسي والاقتصادي للدولة العثمانية إلى انحطاط في جودة الفنون المحمولة نتيجة قلة الدعم المالي لتوفير المواد الأولية ولتشجيع الحرفيين، وتقلّص حجم ورشة المخطوطات في عهد محمد الثالث الذي طرد لقمان وعثمان. وعلى الرغم من استمرار إنتاج المخطوطات المصوّرة، تضمّنت موضوعات جديدةً نُفّذت لطيفٍ واسع من الرعاة وبأسلوبٍ أكثر تراثية. فعلى سبيل المثال أنتجت مخطوطة مصورة فخمة وهي «الفال ناما» عن العرافة أو معرفة الغيب سنة 1610 على الأرجح لصالح الوزير كالندر باشا، وضمت خمسةً وثلاثين رسماً بحجم الورقة، جمعت بين ثيمات شعبية وشخصياتٍ دينيةً نُفّذ جلّها بأسلوب جريء أستمدّ من «سير النبي». وقد كان آخر عمل تاريخي مصور «الشاه ناما» لكاتب السيرة البلاطي نادري برعاية عثمان الثاني (العهد 22-1618)، ويحكي قصة فتح خوتين (Hotin) التي صَوّرت بعشرين لوحةً مستوحاة من حيث الأسلوب من أعمال من القرن الماضي. وبدلاً عن النصوص التاريخية مع مصوراتها العديدة، كانت معظم المصورات المنتجة في ورشة البلاط لأشخاص ومشاهد من الحياة اليومية لتملأ كراريس الصور. وقد تطوّرت مراكز أخرى تخرَّب معظمُها ومنها ورشة أديرنة التي لم يسلم منها شيء، ومع ذلك أنشئت مدرسةٌ إقليمية وقتئذٍ في بغداد حيثُ جرى فيها الكثير من تصوير النصوص الباطنية والدينية.

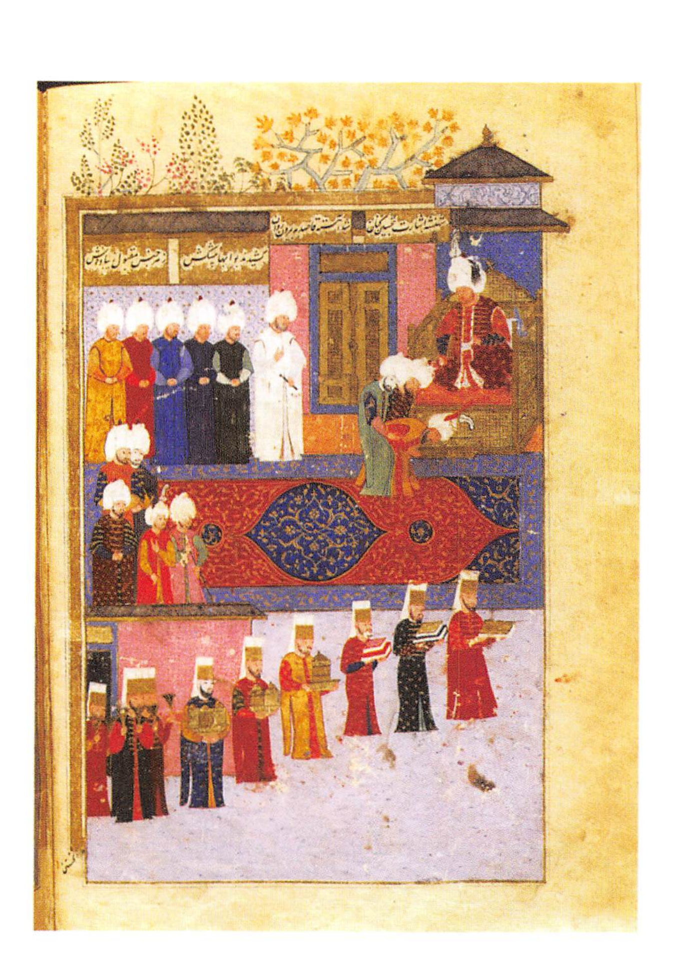
وقد شهدت صناعة الخزف الانحطاط نفسه صنعةً وفناً، واتضح بشكل خاص في أدوات المائدة والآجر على حد سواء. وقد تمّ تجميع عناصر كسوة جامع أحمد الأول (راجع الفصل الخامس عشر) من المخزون المتاح ومن بقايا الصروح المفككة؛ إذ كانت الرعاية من نوعية متدنية عن سابقتها في منتصف القرن السادس عشر. كما يشي الخزف الخاص بالربع الثاني من القرن السابع عشر بتردي التقانة والحرفية مع التوسع في كمية المنتوج الذي ضمّ وصفاً لآدميين وحيوانات و سفناً (الصورة 310)، ومباني من ضمنها أجنحة تُشبه المعابد والكنائس المقببة. ولم يدع قرار العثمانيين ونظامهم الخاص بتثبيت أسعار المواد الأولية والأجور أي ربح للفنانين في وقت عصيب من تفشي التضخم؛ مما أفضى إلى تبسيط التصاميم ونمطيّتها حتى غدت بعض الأشكال مستمدة من موتيفات الموجة الصينية المتناوبة مع الوريقات والأشكال الحلزونية، في حين جرى تكرار تصاميم الحقول في العديد من النماذج. فالأطباق أصبحت صغيرة الحجم لا تتعدى الثلاثين سنتيمتراً عرضاً، أي ما يساوي ثلاثة أرباع معدل قطر سابقاتها من القرن الماضي، كما بدت الصبغة الخضراء تحت التزجيج عشوائيةً وخفيفةً وتكاد تختلط بالزجاج. وهناك دليل على اتساع رعاية الفنون لا سيما في سلسلة من قطع الآجر صُنعت بين الأعوام 1640 و1675 على شكل مقتنيات للحجيج؛ إذ تُظهر مكةَ والكعبةَ في المركز فضلاً على مجموعة من خمسة عشر طبقاً تحتوي على كتابات إغريقية بخط الأنش (uncial Greek) التي يمكن نسبتها إلى الأعوام بين 78-1666. ففي العام 1648 زار الرحالة العثماني أوليا جلبي مدينة أزنك وذكر أنه لم يرَ أكثر من تسعة قطع خزفية بقيت من مئاتٍ كانت في طور التصنيع . ومما لا شكّ



307. «المسجد الحرام في مكة» من مخطوطة محيي لاري «فتوح الحرمين»، اسطنبول 1540 على الأرجح، مكتبة طوبقبو، المخطوطة راء 917، الورقة 14 اليمنى.

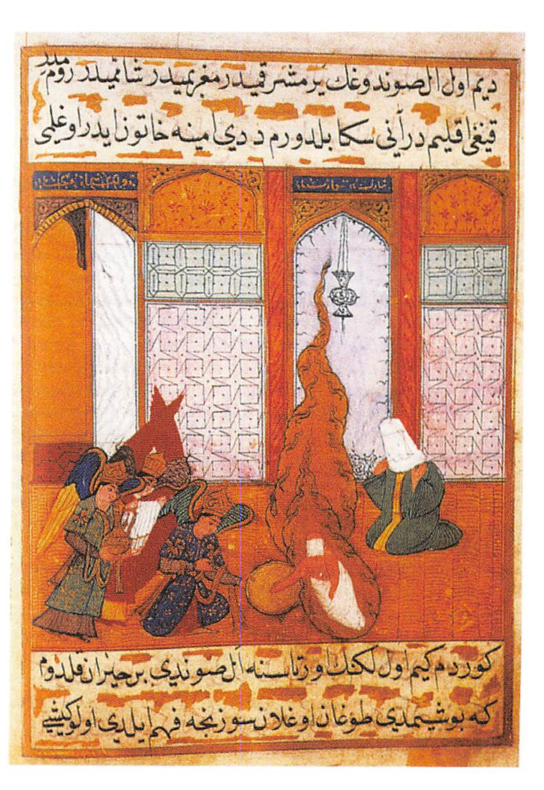
التشريفات في القصر في مراسيم عرف بها البلاط العثماني، في حين حُملت الهدايا من قبل حاشية من الخدم، ويُلحظ أيضاً طنفسة أوشاك ذات الوسام مفروشةً أمام السلطان. كما يلحظُ التكرار المتزايد في المخطوطات العثمانية من حيث استخدام الشخوص نفسها في وصف سفير فارسي آخر في اسطنبول يقدم الهدايا لمراد الثالث وبالمناسبةِ نفسها سنة 1576.

وقد كان لزاماً على ورشة المخطوطات البلاطية تصوير أنواع أخرى من النصوص، فبدأ العمل بآخر مشروع لها خلال عهد مراد الثالث، وهي مخطوطة من ستة مجلدات من سيرة النبي محمد كان قد أعدّها مصطفى ضرير نهاية القرن الرابع عشر. ولم يسلمْ منها سوى أربعة مجلدات من «كتاب سيرة النبي» (أو حياة النبي)، أحداها كان خرباً والآخر بقيت منه صفحات مبعثرة. وضمت المخطوطةُ 814 لوحةً أشرف عليها على ما يبدو حسن الذي عمل على أحد المجلدات وعلى بعض من المجلد السادس (المؤرّخ 95-1594). وقد اختير أسلوب تصوير خاص يليقُ بعظمة الموضوع إذ يلحظُ اختلاف الرسم على نحوٍ مذهل عما سلف من مدوّنات تاريخية معاصرة، فالحجم والمنظر الطبيعي البسيط والتفاصيل المقننة تختلف تماماً عن الأبّهة التي تميّز بها الرسم العثماني التاريخي. فالصورة «مولد النبي» (الصورة 309) على سبيل المثال، تعرض ثلاثةَ شخوص: النبي ملفوفاً بسحابة من ذهب، وأمّه المحتجبة إلى اليمين، وثلاثة من الملائكة المسخّرين للحدث الجلل. أمّا الخلفية فقد جُعلت في تفاصيل من الرخام والآجر، وقد فُرشت الأرضية بالبسط. بيد أن مصدر هذا الأسلوب المستخدم



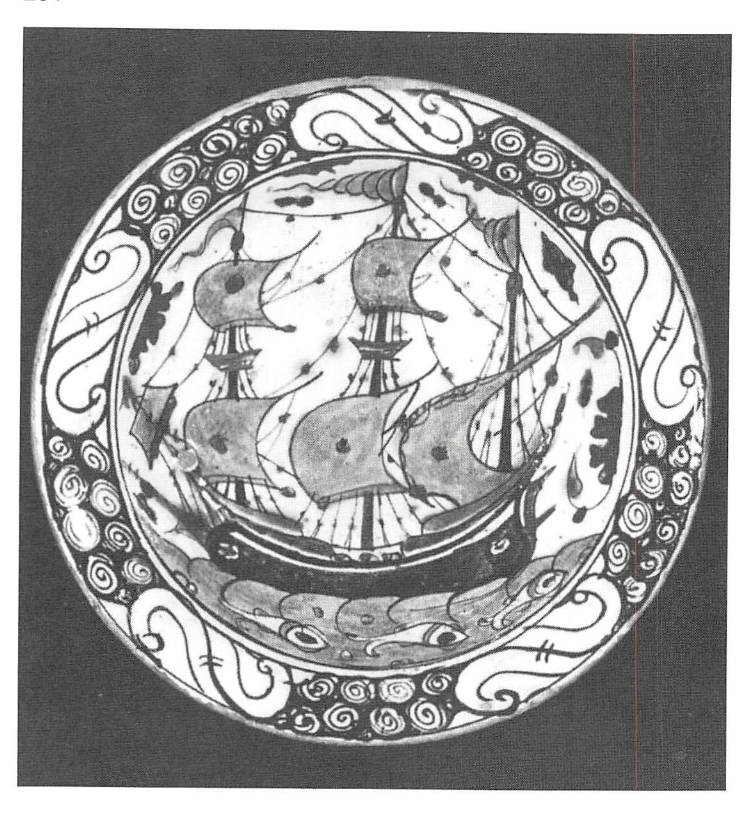


308. «السفير الصفوي شاقول يقدم الهدايا إلى سليم الثاني سنة 1567» من مخطوطة لقمان «شاه ناما سليم خان»، اسطنبول، 1581. حقل كل صفحة 30 في 18 سم، مكتبة طوپقپو، المخطوطة أ. 3595، الأوراق: 53 اليسرى54- اليمنى.



309. «مولد النبي» من المجلد الأول من مخطوطة مصطفى ضرير «كتاب سير نبي»، اسطنبول 1594. 18.5 في 18 سم. اسطنبول، مكتبة طوپقپو، المخطوطة هاء 1221، الورقة 223 اليسرى.

فيه أن بعض الخزافين هاجروا إلى مختلف الأراضي المتوسطية مصطحبين معهم تقاليد الورش التي عملوا فيها ومؤسسين لنشوء مراكز أخرى ستظهر في القرن الثامن عشر مثل كوتاهيا أو تونس.
لقد كانت السجاجيد تُنتج في مراكز عدة في شرق المتوسط، وبقي مكان إنتاج سجاجيد البلاط العثماني محضَ تكهنات. وتُنسب مجموعة من سجاجيد البلاط التي نُفذت بأسلوب صاز إلى النصف الثاني من القرن السادس عشر. وقد عرفت هذه المجموعة بسجاجيد البلاط تمييزاً لها عن السجاجيد المعاصرة، ويعتقد أنها نُفذت بدون رعاية ملكية. وقد استمدّت تصاميمها، حالها حال سجاد أوشاك ذات الميداليونة (الصورة 294)، من تصاميم أعدت على كارتون داخل ورشة البلاط، بيد أنّ تنوع المواد الأولية والتقانات المستخدمة تشي بتنفيذها في أوقات متفاوتة وأماكن متفرّقة. وتتميّز جلها بعقدة غير متناظرة من الصوف أو القطن، في حين جُعلت الأرضية من الصوف أو الحرير، وقد لُفّ الخيط على وفق حرف S أو Z. ويُذكر أن مراد الثالث أمر سنة 1585 بنقل أحد عشر حائكاً من القاهرة إلى البلاط باسطنبول (راجع الفصل الثامن). ومما لا شك فيه أن بعض الفنانين بقوا في القاهرة حيث نُفذ أكبر أنموذج وأكثرهم سلامةً من هذا النوع من السجاجيد ولصالح قصر بيتي (Pitti Palace) بفلورنسا (الصورة 311). وقد قدّمها الدوق الأكبر فرديناند الثاني بوصفها هديةً إلى الأدميرال دا فيرازانو، الذي ربما كان منحدراً من نسب البحارة العظيم؛ وقد وُصفت سنة 1623 في سجلات معاصرة لخزانة ماديسي بـ«القاهرية (cairino)» التي غدت مفردةً إيطالية توصف بها السجادة المملوكية. وقد نُسجت خيوط السدأة واللحمة فيها على منوال S في تقنية اقترنت بمصر، وتكونت من اثنتين وعشرين عقدةً لكل سنتمتر، أي ما يقارب من 7.6 مليون عقدة لكل سجادة في سبعة ألوان هي: الأبيض والأزرق الفاتح والقرمزي والأخضر والأصفر الفاتح والبرتقالي والبني / الأسود. وقد نُسّقت الحدود على نحو منتظم بحيث تنثني الزوايا بسهولة، وهذا يشي بالتصميم الناضج الذي نفّذ على الورق، على الرغم من احتواء الحقل على ثلاثة ونصف مكرر نمطي. وكما هي حال الخزافين في أزنك الذين حاولوا إيجاد سوق جديد لبضاعتهم لمواجهة الركود الاقتصادي في البلاط العثماني، كان النساجون في القاهرة يبيعون منتجاتهم الفخمة في السوق الأوربية المفتوحة.
أمّا الخط، الفن الأكثر قِدماً من بين الفنون الإسلامية جلّها، فقد حافظ على جودته العالية خلال القرن السابع عشر. وكان من أهم الخطاطين حافظ عثمان (98-1642) الشهير بمخطوطاته القرآنية ونماذج خطه. وقد طوّر أسلوباً بسيطاً ظاهرياً سائراً على خطى عمالقة الخط ياقوت وحمدالله. وقد تتلمذ على يده السلطان مصطفى الثاني (العهد 1703-1695) ونجله أحمد؛ وقد خَصّص جزءاً مما كان يتقاضاه من أجر من الرعاية الملكية لدعم المعوزين من الطلبة، إذ خصص يوماً في الأسبوع لتعليمهم الخط. وقد تكلل وضوح أسلوبه وحسنه بمخطوطة قرآنية نفذها بخط النسخ (بالتركية نصيح) (الصورة 312) في كرّاس موجود في برلين. ويحتوي الكراس على عشرة نماذج خط رُتبت على نحو قابل للطيّ على طريقة آلة الأكورديون الموسيقية. ولكل صفحة سطر كبير الحجم بطريقة الحرف الاستهلالي الكبير (majuscule script) مقحم فوق أربعة أسطر من النسخ يكتنفها لوحتان من الزخرفة الزهرية البهية، على حين أطّر الجميع بالورق الرخامي (marbled paper). وقد نشأ هذا الديكور من الوزرات الكبيرة والأربيسك الخاص بالأسلوب التيموري العالمي، ثم تطوّر إلى



310. طبق ملون تحت التزجيج بصورة سفينة مبحرة، أزنك، الربع الثاني من القرن السابع عشر. قطره: 5.29 سم. اثينا، متحف بيناكي.

الأسلوب الزهري، إذ تحفل المسافات بين الأسطر بها حصراً. وقد ظلّ أسلوب حافظ عثمان أنموذجاً يُحتذى لدى الخطاطين من الأجيال اللاحقة، وفي القرن التاسع عشر طُبعت مخطوطاته القرآنية في اسطنبول وانتشرت عبر العالم الإسلامي قاطبةً.
وقد اكتسبت الهوامش المزدانةُ بالزهور في مخطوطة حافظ عثمان القرآنية أهميةً متزايدة في عهد أحمد الثالث (30-1703) في الوقت الذي شهد العصر محاولة واعية لإعادة أمجاد الماضي الفنية، وهي الحقبة التي سميت بعهد الخُزامى ولا سيما بعد أن حلّ السلام مع الأستراليين سنة 1718. فقد استمر استخدام مجاميع الزهور- المركبة من الخزامى والقرنفل والزهرة الياقوتية، على سبيل المثال، بيد أنها أصبحت أكثر تبيسطاً وأكثر قولبةً؛ إذ أفضى الميل للطبيعيات إلى الولوج في رؤى أكثر تجريدية؛ ومثل ذلك زوج من غطاء وسائد مخملية مجوّفة (بالتركية ياستيك) قدّمها القائد العام للقوات المسلحة عادي باشا إلى ملك السويد فردريك الأول سنة 1731 التي يمكن نسبتها تاريخياً وعلى وجه الدقة. وهي مصنوعة من سدأة من الحرير، ولُحمة من الحرير والقطن، كما طُرّزت التفاصيل بخيط من الحرير الملفوف بالفضة. أمّا الوبر فجُعل أخضر وأحمر على أرضية من الستن الأبيض، في تنظيم يكرر نمطاً معروفاً في تقاليد القرن السادس عشر، مع حقلٍ مركزي وستة حافات منسدلة (lappets) عند كل طرف، وبذا يدمج التصميم عناصر مألوفةً وبطريقة مبتكرة. فالحقل يضم زهرة الخزامى في العروات التي تحتوي على ميداليونة مستدقة (الصورة 313) الكثيرة الشبه بطنفسة أوشاك (الصورة 294) ذات الميداليونة؛ بيد أن هذه الأشكال المنحنية تضمّ أيضاً مثمّناً

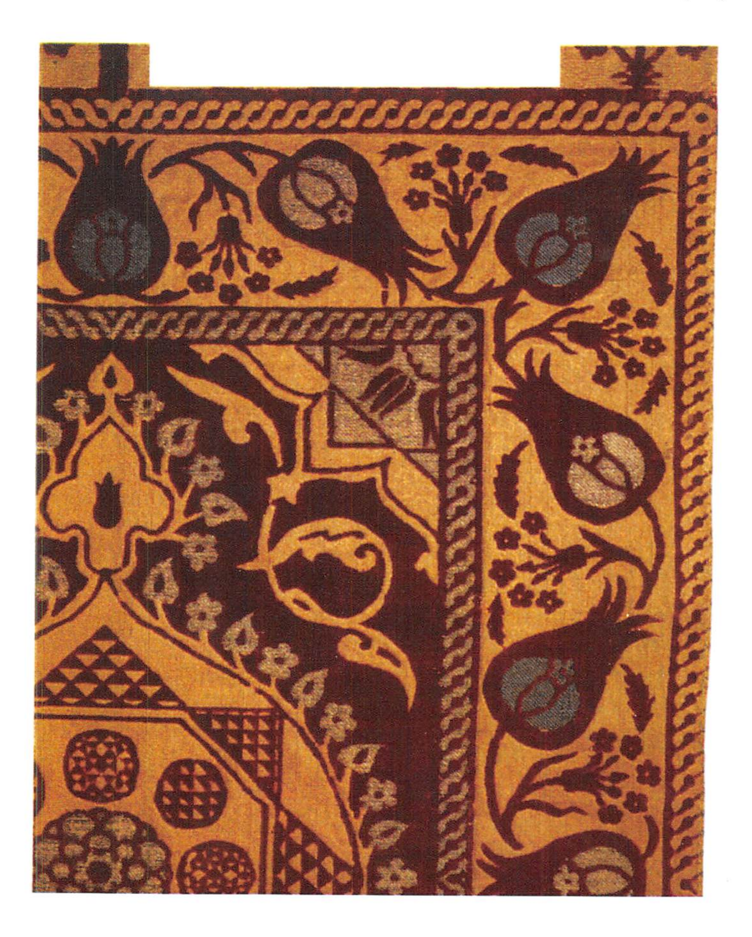
مشكّلاً من مربّعات مستديرة، بطريقة شبيهة بالسجاجيد المملوكية (الصورة 144)، وتبدو عناصر الحافة المثمّنة شبيهة بعناصر في سجاجيد هولبين (الصورة 293).

لقد تتلمذ أحمد الثالث على يدي الخطاط حافظ عثمان عندما كان أميراً، فضلاً على موهبته في كتابة الرسائل ونظم الشعر. وقد تكلل ولعة بالكتب بإنشاء مكتبة جديدة في البلاط الثالث من طوبقبو سراي سنة 1719 (وهي الآن قاعة القراءة في القصر)، فضلاً على تصنيف المقتنيات الملكية من المخطوطات. وشهد عهده إنشاء مطبعة في اسطنبول سنة 1727، أسسها إبراهيم متفرّقة حين بدأ بطباعة الخرائط المنقوشة قبل نحو عقد أو أكثر باستخدام قوالب نحاسية، وربما تقانات مستوردة من فيينا. كما شهدت الورشة الملكية انتعاشاً وكانت أهم وأشهر ما أنتجته مخطوطة الـ«السور ناما» (أي «كتاب الاحتفاليات») التي ألفها شاعر البلاط وهبي احتفاءً بختان أولاد أحمد الثالث الأربع سنة 1721. وقد جرت العادة على الاحتفال بمثل هذه المناسبات في البلاط العثماني، كالحفل الذي أقيم في ختان أولاد سليمان سنة 1530، ومما يُذكر أنه استعداداً للاحتفال بختان أولاد مراد الثالث سنة 1582 أرسلت دعوات إلى ذوي المقام السامي من رجالات البلاط قبل سنة من الحفل. وقد وُثّق هذا الحفل برسم تصويري في الـ«سور ناما أي همايون» الذي تَظهر فيه المؤسسات المدنية المتنوعة في استعراض، لتَكونَ هذه الصور كتابَ تشريفات ومراسيم لتنظيم الاحتفالات والمشاركين. ويبدو أن رعاية أحمد الثالث لنسخة جديدة من مخطوطة الاحتفالات هذه كانت لإحياء نماذج من مخطوطات القرن السادس عشر.

وقد اتسمت الرسومات الملحقة بالنص بدقة التفاصيل (الصورة 314) وبألوانها الفاقعة والاهتمام الفائق بالأكثر شعبيةً منها، ولا سيما التي تروق للأوربيين من السياح. وقد ارتبط اسم «لوني» بها، وهو رسام البلاط من أديرنة، وهي ثاني عاصمة والمنتجع المفضل لدى السلاطين أواخر القرن السابع عشر ومطلع القرن الثامن عشر. لقد كانت باكورة أعمال لوني الكراريس الخاصة بعارضي وعارضات الأزياء وما يعرضونه من موضة ضاربة وقتئذ. بيد أنه لم يترك توقيعاً إلا على اثنتين فقط من بين الـ 137 رسماً من «السور ناما» وفي مكانين واضحين تماماً، لكنّ الرسومات كانت متشابهة الملامح بحيث لا يرقى إليها شك أنها جميعاً نُفذت بإشراف لوني، الذي ترك المخطوطةَ غيرَ منتهية بسبب وفاته عام 1732. لقد كان لوني رساماً ماهراً وحرفياً ممتازاً بَرَع في تنفيذ مشاهد مركبة، بعضها احتوى على أكثر من مائة شخص. وكان من أروعها ست عشرة لوحةً مزدوجةً تُظهر احتفاليةَ الختان، إذ يبدو الأمراء محاطين بالمشاركين في مسيرةٍ من ساحة الرماية للاحتفالات (أوك ميدان) إلى خارج المدينة (إذ لم تعد ساحة سباق الخيول كافيةً منذ أن شُيّد مسجد أحمد الأول على طرفها الجنوبي)، لينتهي المطاف بهم إلى قصر طوبقبو سراي، حيث تجري عملية الختان. وتصف كل لوحة طبقة اجتماعية مختلفة مع كبرائها أو رؤسائها، كل حسب وضعه الاجتماعي وملبسه. أمّا مسيرة المؤسسات النقابية فقد تمثلت بلوحة استعراض الحلوانيين الذين حملوا معهم حدائق من الحلويات وأجنحة ونوافير وأشجار، في حين تُظهر مشاهد أخرى حفلات اللهو والمياه على القرن الذهبي والألعاب النارية والبهلوانية، وفتيات يرقصن على البراميل الغارقة في البحر. إن هذه الرسوم التي توثق كل تفصيل من الاحتفاليات تعدّ سجلاً قيّماً لدراسة المجتمع العثماني في القرن الثامن عشر.

311. سجادة مديسي العثمانية، القاهرة، مطلع القرن السابع عشر. من الصوف ذي الوبر. 3.30 في 9.95 سم. فلورنسا، قصر بيتي.

312. ورقة من كراس خط لحافظ عثمان، طوبقبو، 4-1693. الأبعاد 21 في 15 سم. برلين، متحف الفنون الإسلامية، 1. 1983. I .II.



313. تفاصيل من غطاء وسادة حريرية مخملية فارغة، ربما من بورصة، خلال النصف الأول من القرن الثامن عشر. مانشستر، ويتورث كالاري.



314. «مسيرة الحلوانيين مع حدائق حلوانية» من مخطوطة لوني «سور نانا»، اسطنبول، مكتبة طوبقبو، المخطوطة أ. 3593، الورقة 162ب.

الفصل السابع عشر

العمارة والفنون في مصر وشمال أفريقيا

لقد أفضى طرد المغاربة أو البربر من شبه الجزيرة الأيبيرية إلى إنهاء وجود المسلمين فيها الذي امتدّ ثمانية قرون هناك على يد حكام أراكون وقشتالة المسيحيين عام 1492. كما شجّع اكتشاف العالم الجديد على تغيير وجهة التجارة نحو شمال الأطلسي بعيداً عن البحر الأبيض المتوسط وسواحله الأوربية والأفريقية. وقد أتاحت شمال أفريقيا طريقاً برية تقليديةً لتزويد أوربا والعالم المتوسطي بالذهب والعاج الإفريقيين، بيد أن رحلة البحارة البرتغالي فاسكو دا كاما سنة 1497 حول رأس الرجاء الصالح (Cape of Good Hope) جعل هذه الطريق زائدة ومكلفة. وقد تلقت القاهرة التي كانت مركزاً تجارياً للبضائع الشرقية لقرون، ضربةً قاصمةً عندما اعترض البرتغاليون الطريق الهندية المربحة المارة عبر البحر الأحمر. وقُدّر للفتح العثماني للسلطنة المملوكية في كانون الثاني / يناير سنة 1517 تقرير مصير هذه المدينة (القاهرة) التي أضحت عاصمة إقليمية للإمبراطورية العثمانية، وهي مكانة تمتعت بها مدة ثلاثة قرون قادمة. وكان من شأن الانحلال السياسي والاقتصادي الذي أغرق شمال أفريقيا تبديل ميزان القوى للحقبة السابقة (راجع الفصل التاسع) بالمحافظات الإقليمية العثمانية المتمثلة بحكام المدن على طول الساحل، التي حظيت بدعم القرصنة. وعلى الرغم من تركيز جلّ اهتمام الإسبانيين على العالم الجديد، اضطلعت إسبانيا بالحفاظ على حدودها بتوسيع سلطتها نحو السواحل الجزائرية والمغربية من المنطقة المتوسطية، فردّ العثمانيون ببسط نفوذهم على السواحل الليبية والتونسية والجزائرية عبر وساطة القراصنة. وعلى الرغم من الاعتراف بالسيادة العثمانية على الجزائر (1529)، وطرابلس (العقد 1550) وتونس (1574) وتعيين حكام عثمانيين هناك؛ عُرفت ثقافة البلاط العثماني على نحو عام وعن بعد. وفي أواخر القرن السابع عشر اغتصبت قوى محلية السلطة من الحكام المحليين.

تُقدّمُ العمارة في شمال أفريقيا تنوعاً من خلال ردود أفعال التقاليد العمارية المحلية على الهيمنة العثمانية وللنفوذ المتنامي الأوربي في المنطقة. وقد تمتعت مصر، بوصفها الأقرب إلى العاصمة، بدور المجهز القيم للمنسوجات والمواد الغذائية، ولكن العمارة هناك تشي بتأثير الأساليب الإمبراطورية العثمانية. ففي تونس والجزائر ظهر هجينٌ من أساليب البناء بفضل رعاية الحكام العثمانيين الذين لم ينهلوا من نماذج اسطنبول وحسب، بل ومن المواد الأولية الإيطالية أيضاً ولا سيما الرخام، ماعدا المغرب الذي ظلّ مستقلاً عن الهيمنة العثمانية والأوربية في عهد سلالة الأشراف (العهد – 1511 1659) والعلويين (العهد – 1631)، حيث استمرت الأساليب الموروثة في البناء، بيد أن عزلة المنطقة وبعدها عن التطورات المتلاحقة في أماكن أخرى أفضى إلى تكرار النماذج التقليدية حتى غدت كليشيهات مبتذلة. وقد حلّ الورق الأوربي محل المصري بحلول القرن الخامس عشر، وبعد العام 1500 نافست صناعات أوربية وعثمانية الصناعات المحلية من البضائع المترفة المنتجة في شمال أفريقيا جلّه. وفضلاً عن العمارة ومستلزماتها، اقتصرت الفنون التقليدية لهذه الحقبة على القليل من المخطوطات المزوّقة.

مصر وليبيا وتونس والجزائر:

خلال القرون الثلاثة بين اندحار آخر مماليك مصر سنة 1517 ووصول نابليون سنة 1789، بقيت القاهرة عاصمةَ الإقليم العثماني في مصر، وكانت أفضل منتجاتها، وهي الطنافس (الصورة 311)، تصنع لأغراض التصدير على وجه الخصوص إلى البلاطين العثماني والأوربي. وعلى الرغم من صمود الكثير من المعلومات وعديد المشيّدات من هذه الحقبة، لم تلق عمارتها الاهتمام الذي تستحق إلّا مؤخراً، إذ ساد الاعتقاد بأنه كان عصر تفكك وركود ليس إلّا. وقد عُدّت القاهرة منطقة مصاعب للموظفين الأتراك فيها، وسوء الإدارة وعملية جباية الضرائب لم تدرّ شيئاً يُذكر. ولم يكن لدى الحكام الوقت أو الأموال اللازمة لمشروعات كبيرة؛ إذ لم يبقوا في مناصبهم الإدارية هناك مدداً طويلة، كما أنهم لم يرغبوا أن تكون القاهرة مثواهم الأخير، لذا شيّدوا مجمعات أضرحتهم في اسطنبول حيث توافر المساحة الكافية في مركز المدينة، على العكس من القاهرة التي كانت مثقلةً بالمؤسسات العثمانية ولا سيما في بولاق، الميناء الذي نشأ وتطوّر إلى الشمال من المدينة القديمة بعد انحسار نهر النيل إلى الطرف الغربي.

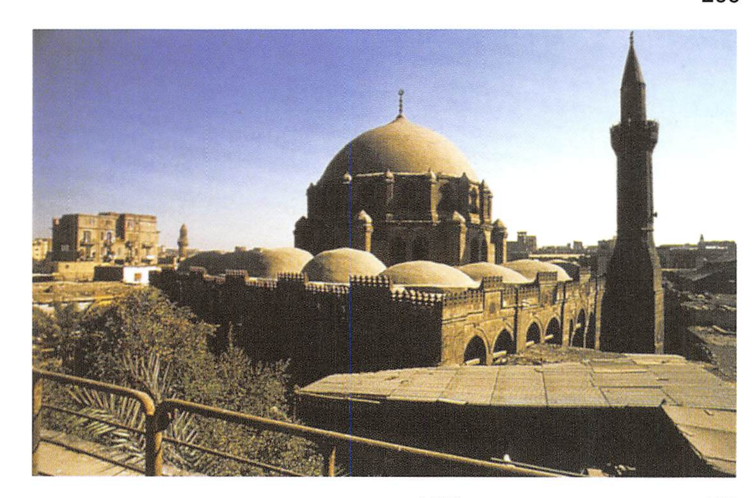
إن الفتح العثماني لمصر المملوكية لم يقوّض الإرث المعماري المملوكي البهي فيها (راجع الفصلين السادس والسابع)، كما أن العمارة العثمانية الناشئة فيها استمرّت في مد الجسور مع الماضي على الرغم من محدودية الرعاية. بيد أن التغييرات اللافتة ضمت إدخال نسخة محلية من المنارة العثمانية الرهيفة الشبيهة بالقلم وذات النمط المملوكي من حيث تعدد الطوابق، علاوةً على تفضيل المساجد ذوات الأعمدة على المقببة منها. ففي نهاية حقبة المماليك اقترنت القباب الحجرية بعمارة الأضرحة حصرياً، ولكن خلال عقد من الفتح العثماني أدخلت القباب إلى المساجد كما في مسجد سليمان باشا (المعروف أيضاً بـ» سيدي سارية») المقام على القلعة سنة 1528. ويتميز بمعالمه المستوحاة من العمارة في اسطنبول كالفناء المفتوح والمنارة الرهيفة والقبة المركزية التي تكتنفها ثلاثة من أشباه القباب؛ بيد أن الديكور الداخلي وقوامه الألواح الرخامية مستمد من تقاليد محلية؛ فقد كانت الكسوات الرخامية موضة العصر مدة قصيرة في البلاط العثماني بتركيا بعد فتح مصر بقليل. وعلى العموم، كان هناك تقليد للذوق البلاطي في العواصم الإقليمية، إذ غدا الآجر المزجج شائعاً في الكسوات في مصر خلال العصر العثماني فيها. فعلى سبيل المثال أعيدت زخرفة المسجد المملوكي «آق صنقور» (1347) سنة 1652 عندما أنشأ الإنكشاري إبراهيم آغا ضريحه بالقرب من المدخل. وقد اشتُقّ اسم المسجد من الآجر الأزرق والأخضر المصفوف على طول جدار القبلة وفي الضريح، لذا سمي بـ»المسجد الأزرق».

يمثل الجامع الذي بناه سنان باشا في بولاق سنة 1571 (الصورة 315) أنموذجاً من البناء الإقليمي العثماني في مصر. وأصل هذا الراعي ألباني جُنّد وهو طفل في الدوشرمة ورُبيَ ليكون ساقياً للسلطان العثماني سليمان، ومن ثم حاكماً مرتين لمدينة القاهرة، وخمس مراتٍ وزيراً كبيراً. لقد كان سنان باشا راعياً مرموقاً للعمارة في كل

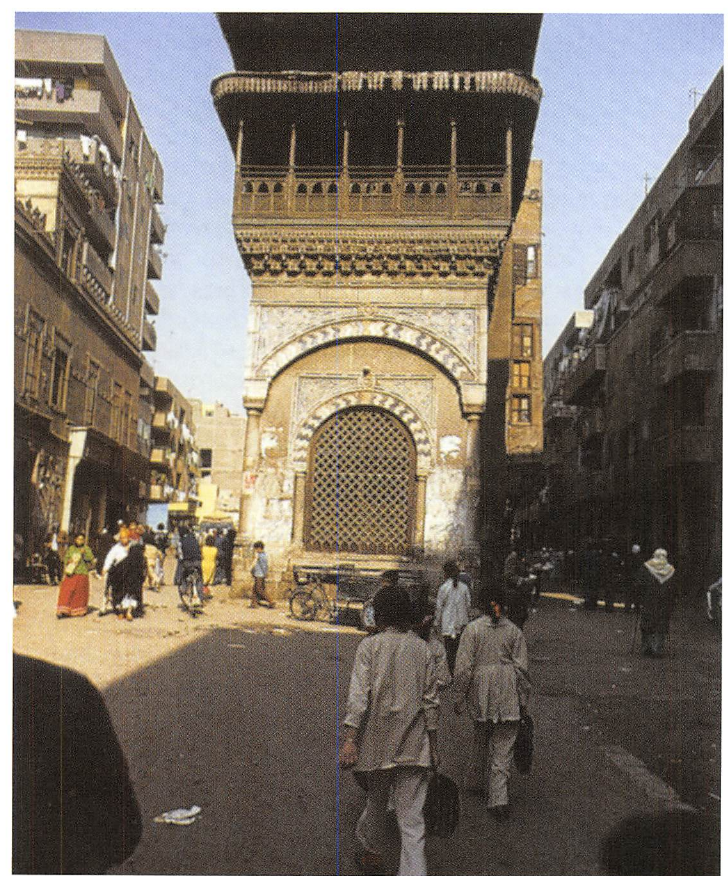
من اسطنبول حيث أوعز ببناء مسجد ومدرسة، وفي القاهرة حيث أمر ببناء مجمع فخم في بولاق (73-1567). وضمّ المجمع علاوةً على المسجد خاناً مدنياً فخماً (بالعربية وكالة)، وحماماً عاماً ونافورة وبيتاً وبضعة مرافق مخزنية. والمجمع عبارة عن بناء قائم بذاته داخل مسيج مسوّر، في حين ضمّ المسجدُ رواقَ صلاة مقبباً واحداً بثلاثة مداخل على جوانب ثلاثة ومنارة في الركن الجنوبي. أمّا القبة وقطرها خمسة عشر متراً، فهي أكبر قبة حجرية في القاهرة، وتدلّ على صمود الإرث المملوكي في بناء القباب الحجرية، على الرغم من غياب النقش الخارجي. ويبدو المنظر مقرفصاً من الخارج وقائماً على منطقة انتقال مزدوجة من الطابق المثمن السفلي ونافذتين مقوستين بين الأكتاف؛ وللطابق العلوي ذي الستة عشر جانباً نافذة على شكل ساعة رملية بين الأكتاف. أمّا من الداخل فيُحملُ البدن على أربع حنيات ركنية مقوسة، كل منها يحتوي على قوس ثلاثي الفصوص مع مقرنصة في الجزء العلوي. ونظام الحنيات الركنية هذا شبيه بمثيله الموجود في سلسلةٍ من القباب المملوكية المتأخرة، أبرزها قبة الفَدَوية (81-1479). ويلحظ فوق المدخلِ إلى الجامع ومقابل المحراب وجود شرفة من الخشب استُخدمت كمقصورة (بالتركية دكّة Dikka) لعزل الشخصية الملكية، كما يلحظ على ظهر جدران الشرفة وجدران القبلة الديكورالباذخ، وقوامه شرائط رخامية متعددة الألوان على الطريقة التقليدية.

أمّا من حيث التخطيط، فينتمي مسجد سنان باشا إلى الطراز العثماني الكلاسيكي من المساجد ذوات القبة المنفردة التي شُيّد منها المئات في مختلف أنحاء الإمبراطورية. وبينما جُعل لمعظمها مدخل منفرد ذو ثلاث قباب أو أكثر موزعة عبر الواجهة الرئيسة، فإن للبعض الآخر كجامع لاري جلبي المشيد في أديرنة سنة 1514، مداخل جُعلت بشكل الحرف U كما أنها تؤكد حقيقة إرسال العثمانيين للتخطيط العماري إلى أقاليمها المختلفة. أمّا ارتفاع البنيان فميّزة قاهرية بامتياز، كما أن الدولة العثمانية لم ترسل عمالاً قط من اسطنبول إلى أقاليمها الأخرى. إن وسع المكان داخل الحديقة المسيّجة يميّز هذا المبنى عن باقي المؤسسات القاهرية، التي أقحمت ضمن النسيج الحضري الكثيف، كما أنّ المساحة الفسيحةَ لم تكن لتتوافر إلّا لراع ثري في الأراضي الجديدة التي تركها انحسار مياه نهر النيل نحو الغرب. وقد عُدّ هذا المسجد في القاهرة طرازاً ناجحاً، إذ جرى النسج على منواله خلال القرن الثامن عشر في بناء الجامع الذي شيّده محمد بيه أبو الذهب مقابل الأزهر سنة 1774.

أمّا أكثر ما تميّزت به العمارة القاهرية من مشيّدات في العصر العثماني فهي السبيل-والكتاب، وهي عبارة عن خزّان ماء في الطابقِ الأرضي ملحق بالمدرسة الابتدائية للبنين على الطابق العلوي. وقد تطوّرت عمارة السبيل-والكتاب نهاية العهد المملوكي (الصورة 119)، ويرجّح أن تكون قد دخلت العاصمة العثمانية بناءً على نموذج مملوكي. وقد شيّد منها في القاهرة وحدها أكثر من مائة خلال العصر العثماني، ومن أشهرها (الصورة 316) سبيل-وكتاب شيّده عبد الرحمن كتخودة سنة 1744 (المتوفى 1776) وعلى موقع مهم على الشريان الجنوب-شمال في مركز القاهرة الفاطمية. لقد كان كتخودة ضابطاً انكشارياً أعاد بناء ورمّم الكثير من العتبات المقدسة والمساجد في مختلف مناطق العاصمة، كما بنى عدداً من السبيل-والكتاب ومنها الماثل في نقطة تفرع القصبة، الذي جُعل على كل من واجهاته الثلاث مشبكاً حديدياً بديعاً داخل قوس ذي حجر إسفيني يستقر على أعمدة صغيرة رخامية منقوشة. وأقيمت هذه الأقواس التي جُعلت داخل أطر مستطيلة، ضمن أقواس أخرى قائمة



315.مسجد سنان باشا في بولاق، القاهرة، 1571.

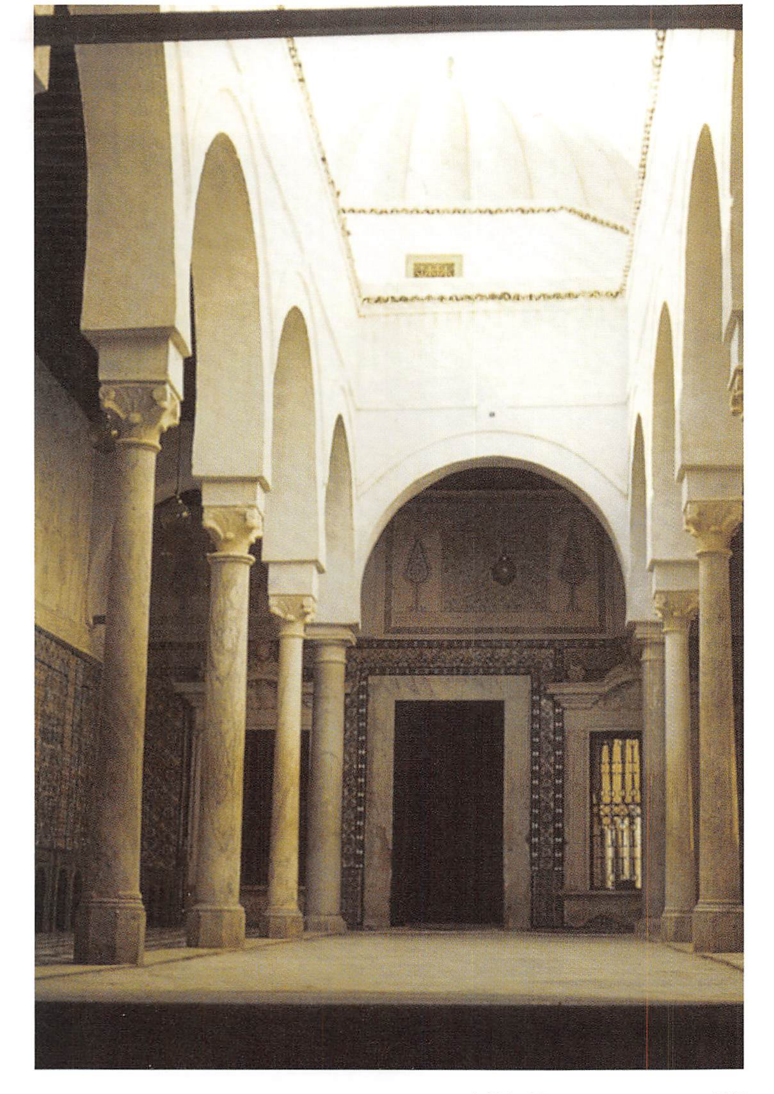


316. نافورة عبدالرحمن كتخودة، القاهرة، 1744.

على أعمدة صغيرة وأطر مستطيلة. ويسند طنفٌ تاجيٌ مقرنص الشرفة الخشبية البارزة للمدرسة (أو الكتاب) التي يمكن الوصول إليها من بوابة بهية جُعلت إلى الشرق. أمّا المنفذ إليها فقد جُعل ضمن بناء طويل وضيق قوامه ألواح متعددة الألوان مفصولة بعضها عن بعض بحشوات مزدوجة مرتفعة ومتوجة بقوس مفصص يحتوي على مقرنصة تسند محارة. أمّا البوابة فتكرر الأسلوب المملوكي الناضج المعروف قبل قرنين ونصف (الصورة 119)، وجُعلت الحشوة بين أقواس الواجهة من زخارف مستوحاة من عناصر طبيعية كزهرة عود الصليب وزهرة النجمة والأقحوان الرائجة في تركيا العثمانية بداية القرن على الأرجح. أمّا الداخل فيبدو مستمداً من أساليب عثمانية؛ إذ يُلحظ كسوته بالآجر الملون تحت التزجيج بالأزرق والأخضر، مع زهور ونصوص وأوصاف مُقولبة لمكة.

طوال العصور الوسطى، لم تكن طرابلس أكثر من ميناء ذي أهمية متواضعة على الطريقين البري والبحري بين مصر وشمال أفريقيا، بيد أنها بلغت أوج ازدهارها في عصر القره مانليين، وهي عائلة ذات أصول تركية حكمت المنطقة بين الأعوام 1711 و 1835. وقد بسط مؤسس هذه السلالة أحمد بيه (العهد 45-1711) نفوذه على برقه وفزّان متخذاً من طرابلس محطة انطلاق مهمة للتجارة شرقي المتوسط. وقد أقام العديد من الأوقاف لصالح المدينة وشيّد العديد من المباني هناك، وأبرزها مجمع مسجد (8-1736) في منطقة واقعة على الطرف الجنوبي الغربي من القلعة، وضمن شبكة متعامدة من الأطلال الرومانية. أمّا المسجد الجامع فعبارة عن مربع متعدد الأعمدة وخمس وعشرين بائكةً مقببة محمولة على ستة عشر عموداً رخامياً. والمسجد معزول تماماً من الجانبين برواقين مسقوفين كُسيت جدرانهما بالآجر المزجج. أمّا داخل رواق الصلاة فمسكو بالجص الزخرفي المنقوش ببهاء فوق الدادو الآجري. وللمجمع مُوضّأ ومنارة مثمنة قصيرة وبدينة في أسلوب عثماني إقليمي، فضلاً على حجرة الضريح العشوائية الشكل خُصصت مدفناً لعائلة الراعي، ومدرسة ذات فناء مفتوح. وفي كثير من النواحي فإن المجمع يطابق الأسلوب العثماني الإقليمي الغالب في مشيّدات في تونس.

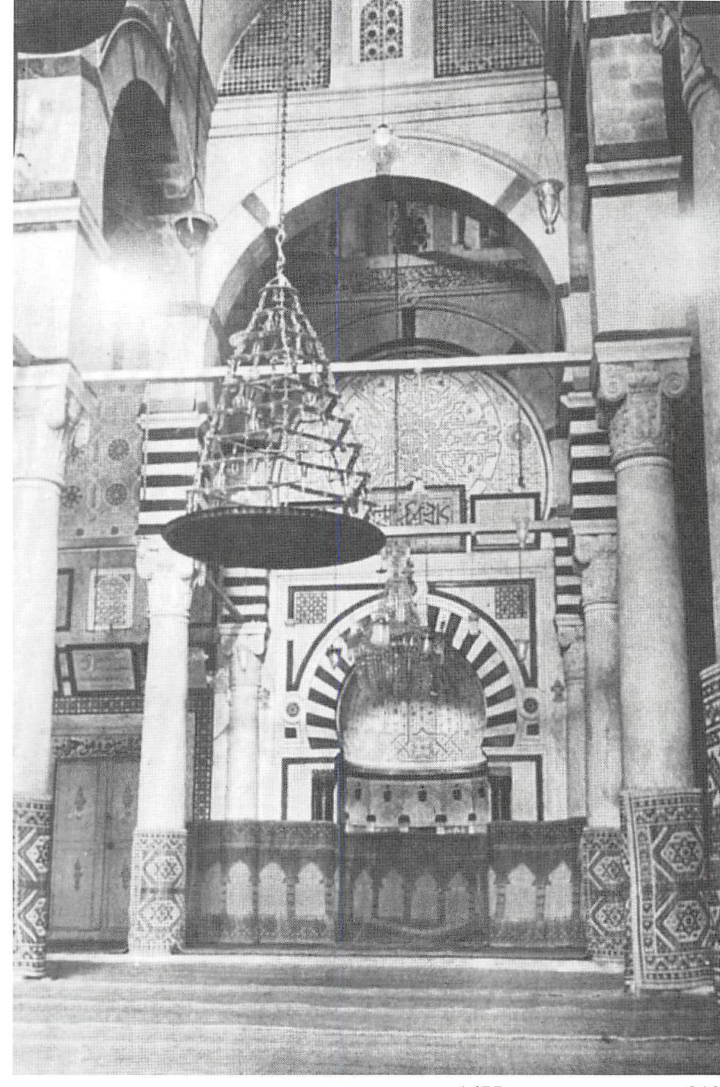
لقد كان الحكام الحفصيّون يلفظون أنفاسهم الأخيرة في القرن الخامس عشر، عندما رفضت المدن من الداخل سلطتَهم، في حين تسابق المتنافسون إلى الاستيلاء على العرش، وبمطلع القرن السادس عشر لم يبق تحت العرش الحفصي غير تونس، بيد أن تغلغلَ القراصنة دعا الإمبراطور جارلس الخامس إلى إقامة حامية عسكرية هناك سنة 1535. وبدعم من الأسبان استطاع الحفصيون احتواء الأتراك حتى العام 1574 عندما استولى العثمانيون على تونس للمرة الثالثة والأخيرة، وأُسر آخر عاهل حفصيّ واقتيد إلى اسطنبول ذليلاً. وقد تمثّلت السلطة العثمانية في تونس بجيش محتل قوامه أربعة آلاف انكشاري قاموا بجباية الجزية، ولكن بحلول القرن السابع عشر ظهرت عائلة المراديين من البهوات حكاماً بوصاية عثمانية. وقد بدأ عهدهم في تونس مزدهراً ولا سيما بين الأعوام 1612 وحتى العام 1702، إذ شهدت المنطقة ازدهار الزراعة والصناعة بوصول المورسكيين بعد طردهم من إسبانيا سنة 1609. وقد انتعش التبادلُ التجاري مع أوربا خلال النصف الأول من القرن، ولا سيما تجارة الجلود والحبوب والمرجان بوصفها صادرات رئيسة. وبحلول منتصف القرن السابع عشر، فضحت هجمات الجزائريين والقبائل البدوية ضعف آل مراد، وفي سنة 1705 تبوأت عائلة جديدة من البهوات سدة الحكم، وهم الحسينيون الذين بسطوا نفوذهم حتى الاحتلال



317. جامع البربر، القيروان، 85-1629، الرواق المقنطر.

الفرنسي في القرن التاسع عشر.

وقد انتعش الاقتصاد خلال الوصاية المرادية، حتى إن الجيش قام بجمع الفائض من الإنتاج الزراعي الهائل من السهل الزراعي في النصف الشمالي من البلد. كما شّيدت المؤسسات الخيرية والعامة على طول مساحة البلد، ومُدت الجسور فوق نهر مجردا وازدانت تونس بالنوافير المزخرفة، كما أقيمت ورُممت المساجد والمدارس. فعلى سبيل المثال، في سنة 1629 بدأ حمودة باشا (العهد 65-1631) بترميم زاوية «أبو البدوي» في القيروان، العاصمة التقليدية ومركز العلوم الدينية قبل أن تحل محلها تونس بوصفها مركزاً تجارياً وسياسياً. وقد أُسست الزاوية في القرن الرابع عشر على ضريح أحد صحابة النبي «أبو البدوي». وروي أنه كان بمعيته ثلاث شعرات من لحية النبي، ومن هنا اشتُقّ اسم المبنى «مسجد الحلاق» أو «مسجد سيدي صاحب». وبدأ حمودة بإعادة بناء سطح التهوية المقبب للضريح وغرف الحجيج والفقراء ونزلاً للعاملين فيه، فضلاً عن إضافة رواق للصلاة، في حين شيد أحمد بيه (العهد 96-1675) منارةً ومدرسةً بين الأعوام 1690 و1695. وقد شهد المبنى تعميراً إضافياً في العصر الحديث؛ إذ جرى إعادة الكثير من نسيجه الأصلي الذي تعرّض للتبديل، بيد أن الرواق ذا صف العقود (الصورة 317) الذي يفضي إلى ساحة الفناء الثالثة وضريح الولي، يحفلان بعبق ذوق القرن السابع عشر، وظلّت الأعمدة وما يحيط النوافذ والأبواب إيطاليةً برخامها الأبيض. وقد كُسيت الجدران العليا بالجص المزخرف والأشجار المقولبة والموتيفات الهندسية، في حين كُسيت الجدران السفلى بالآجر المزجج رُتبت



318. مسجد حمودة باشا بتونس، 1655.

بتركيب من أطر مقوسة وموتيفات نباتية ومزهريات وتراكيب منوعة. إن الاستخدام الكثيف للون الأصفر يميز هذه العمارة عن النماذج العثمانية التي استمدت منها، وقد أنتجت في حارة «القلالين» بتونس.

في سنة 1655 أوعز حمودة باشا بإنشاء مسجد في قلب مدينة تونس (الصورة 318) على مقربة من المسجد الجامع، فقد كان العضو الثاني من العائلة المُرادية والمؤسس الحقيقي للسلالة، وجُعل المسجد وضريح العائلة المحاذي داخل مسيّج ذي سور بمنارة شيدت عند الركن. ويضمّ المسجد، وقوامه الحجر، قاعة صلاة مستطيلة بعمق خمس بائكات وعرض سبع. وقد غُطّيت البائكات بالقناطر المستعرضة أو الأسطوانية، ماعدا البائكة المقببة أمام المحراب، وللقبة بدن مربع ومنطقة انتقال مثمنة ومنظر جانبي مدبب قليلاً. إن معالم كالرواق ذي العماد المحاط من أطراف ثلاثة بالفناءات، والضريح ذي السقف الهرمي المزين بالآجر المزجج والمنارة المثمنة كلها مستوحاة من مسجد قريب بناه يوسف الداي سنة 1616، وتشي بصمود الإرث التونسي العريق من المساجد الحجرية ذات العماد. وعلى العكس تُؤكد الكثير من عناصر الديكور كتيجان الأعمدة والكسوة المتعددة الألوان حول المحراب هويتَها الإيطالية على الرغم من أقلمتها على وفق الذوق التونسي.

لقد كانت الجزائر وحتى القرن السادس عشر، مدينةً صغيرةً قبالة عدد من الجزر (من هنا اشتُق اسمها العربي «الجزائر»). ومن أهم معالمها المعمارية مسجدها الجامع الذي شيده المرابطون (وهو الجامع الكبير) الذي يتميز بمنبره الخشبي المنقوش ويؤرخ 1097. وفي القرن الخامس عشر انضمّ الكثير من المسلمين المبعدين من إسبانيا المسيحية إلى القراصنة، وفي بداية القرن السادس عشر احتل الإسبان هذه الجزر لقمعهم. فالتمس السكان العون من القرصان التركي «عَروج» الذي أقام قاعدة عمليات له سنة 1510 وبعد وفاته سنة 1518، خلفه أخوه خير الدين (باربروسه)، لكن الإسبان سرعان احتووه. وفي سنة 1529 استطاع خير الدين في نهاية المطاف من الاستيلاء على المدينة وفكك قلعة الأسبان على أكبر الجزر واستخدم موادها وأطلالها

319. مسجد صيادي السمك، الجزائر، 1-1660.

في تشييد كاسر الأمواج، موصلاً الجزر باليابسة الرئيسة. وبعد أن تخلى خير الدين عن أراضيه لصالح الإمبراطورية العثمانية، أضحت الجزائر حاضرةً عثمانيةً في المغرب وأهم مركز للقوة الإنكشارية خارج اسطنبول. وعلى الرغم من كون الجزائر عاصمةً لإقليم عثماني، تمتعت وعلى نحوٍ متزايد باستقلالية الأمر الواقع عن اسطنبول، حتى إن حكّامها من البهوات والباشوات والأغوات وأخيراً الدايات، على التوالي، أقاموا علاقات مباشرةً مع الدول الأوربية.

وإذ امتدت الرقعة الجغرافية للجزائر، تَزيّنت المدينة بالمساجد والقصور، وكان من أهم مساجدها المسجد الجامع الجديد المعروف بـ«مسجد صيادي السمك» نسبةً إلى سوق السمك الذي كان على مقربة منه، وقد شيد المسجد الجديد على بعد خمسين متراً جنوب غرب جامع المرابطين. وهناك نص يُشير إلى أن الحاج حبيب شيّدة سنة 1070 للهجرة / 1-1660 للميلاد، وهو إنكشاري أرسل من اسطنبول حاكماً على الجزائر. وقد توافرت الأموال الخاصة بالبناء من الإنكشاريين الذين تبرّعوا بأموالهم لمؤسسة خصصت لجمع الأموال وإدارة الهبات المقدمة لريع مدرسة حنفية أثيرة لدى العثمانيين. ويبدو البناء من الخارج (الصورة 319) هيكلاً منخفضاً أبيض بلون الماء ذا منارة مربعة على الطرف الشمال الشرقي، وقبة بيضوية بارزة في الوسط محاطة بعقود أسطوانية تتناوب مع قباب مضلّعة صغيرة (gored domes)؛ وإلى الطرف الشمالي قبالة المحراب تمتد العقود لبائكتين إضافيتين ليكوّنا ملحقاً يُشبه الصحن يكتنفه رواقان. أمّا المنارة المرتفعة ثلاثين متراً أصلاً (إذ ارتفع الشارع المعبّد خمسة أمتار) فلها رقبة مربعة عمودية متوجة بشريط من الآجر وتنتهي من الأعلى بمنار أو مقصورة المئذنة (edicule). فأمّا الطابق السفلي فتُرك خالياً من أي ديكور، وأمّا الطابق الأوسط فمزخرف من كل الجهات بالألواح البيضوية، وجُعل ديكور الطابق الأعلى من الألواح المستطيلة، وزيّن بأوجه من ساعات جدارية، أمّا المنار (ed - cule) فعبارة عن طابق صغير بزوج من النوافذ متوجين ببناء عيني على كل جهة من الجهات الأربع.

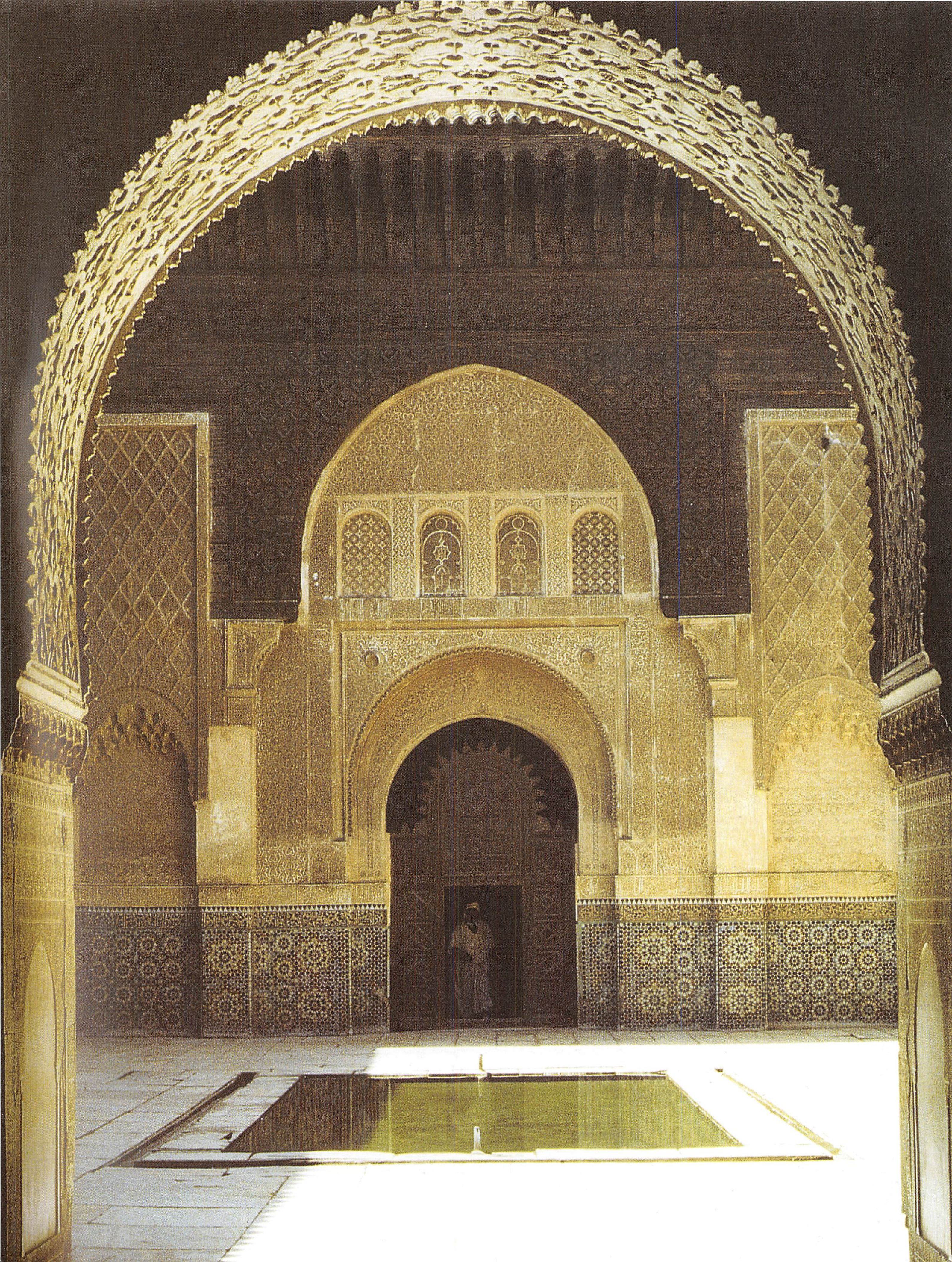
وقد جُعل المدخل الرئيس إلى الجزء الداخلي الفسيح (الصورة 320) من الجامع من جهة الشمال عبر سلالم ثُبّتت بمستوى الشارع. ويكتنف الصحن المركزي المرتفع ممران (أو رواقان) سُقّفا بقنطرة دير (cloister-vaulted aisles) مع طابق مسروق (mezzanines) جُعل بمستوى الشارع حالياً. وفي المركز تنهض القبة ثلاثةً وعشرين متراً مستندة إلى أربعة ركائز ضخمة وأقواس وجوفات ركنية (pe - dentives منطقة المثلث المحدب)، وأسفلَ منها، ينهضُ المنبر (أو منصة الخطيب rostrum) المصنوع من الخشب، ويمكن الوصول إليه بسلام ذات ظُلّة، في حين بقي المنبر الرخامي الأصلي في مكانه التقليدي إلى اليمين من المحراب، وله الأجزاء التقليدية ونُفّذ بغنائم إيطالية ودرابزونات ولفائف. والمحراب في المقابل عبارة عن كوة سباعية الجوانب وقوس حدوة الفرس في طراز يحاكي مساجد الغرب الإسلامي عُرفت منذ الجامع الكبير في قرطبة. أمّا المحيط المربع حول المحراب وخوذته فزخرفا بألواح من الجص بأنماط هندسية وخطية. ويرتكز القوس فوق أعمدة صغيرة من الرخام، في حين كُسي الدادو بالآجر الملون تحت التزجيج وتُوّج بمجموعة من الزخرفة الخطية.

ولا عجبَ أن المسجد يشي بخليط متنوع من الموتيفات والأشكال العثمانية والشمال أفريقية والأوربية، في حين تختلف خطة الصياغة الفضائية (المكانية) تماماً عن مثيلاتها في الجوامع التقليدية في شمال أفريقيا، وما زالت تُقارن بمثيلاتها العثمانية في



320. داخل مسجد صيادي السمك، الجزائر.

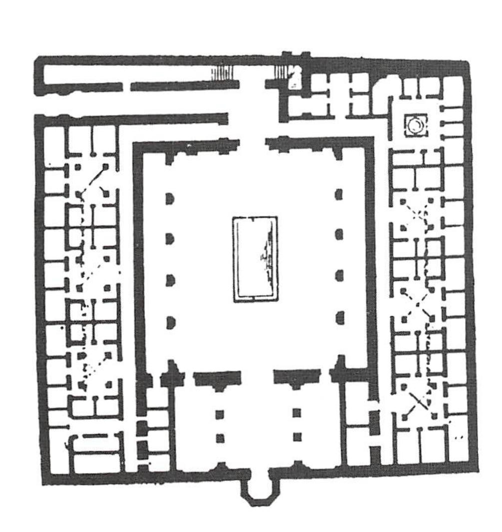
بورصة والكنائس البيزنطية في تركيا، أو الأوربية. وبدلاً من أي مصدر منفرد آخر لهذا التخطيط الاستثنائي، توحي هذه العمارة بأن المهندس بدأ بتنفيذ طراز عثماني تقليدي ذي قبة مركزية ترتكز على أربعة من أشباه القباب، كما في جامع شاه زاده في اسطنبول (الصورة 275)؛ لكنه على ما يبدو لم يستوعب الطراز على نحو كاف فضلاً على قلة خبرته، فحوّل أشباه القباب إلى قناطر أو عقود أسطوانية (barrel vaults)، واستعاض عن الفناء المفتوح بصحنٍ مسقوف. أضف إلى ذلك أنه يبدو الشكل ونسب القبة غريبين عن النماذج العثمانية والشمال أفريقية على حد سواء؛ إذ تتوارى القباب عادةً خلف سقوفٍ من الآجر الأخضر، ونادرةٌ رؤيتها من خارج المبنى. وقد كان القصد من هذا المسجد أن يبدو «عثمانياً»، وبالنسبة للرائي في القرن السابع عشر الذي لم يكن لديه التصوير الفوتوغرافي أو ما يُتيحُ لهُ الوصولَ إلى تمثيلاتٍ جاهزة، بدت هذه العمارة «عثمانية» فعلاً. وفي المقابل بدت المنارة مغربيةَ الشكل والنسب وبعيدةً كل البعد عن القوام القلمي لأبدان منائر الطرز العثمانية في أي مكانٍ آخر، كما استورد رخامها من إيطاليا. وعلى الرغم من رفع الرخام من مباني لاستخدامها في مبانٍ أخرى في مناطق شمال أفريقيا المتنوعة في العصور الغابرة، لم يجرِ ذلك قط في العصور الإسلامية. وعادةً ما تُصنعُ المنابر من خشب، في حين أن استخدام الرخام في المنابر كان ذوقاً عثمانياً بامتياز؛ ونظراً لشح الكمية المطلوبة منه محلياً، اتجه البناء بحاجته إلى إيطاليا للحصول على ما يعوزُه من تجهيزات رخامية. وبينما أُنتجت عناصر مثل الأعمدة وتيجانها والأعمدة الصغيرة تجارياً للسوق، نُفّذ المنبر بتفويضٍ خاص على الأرجح.



المغرب:

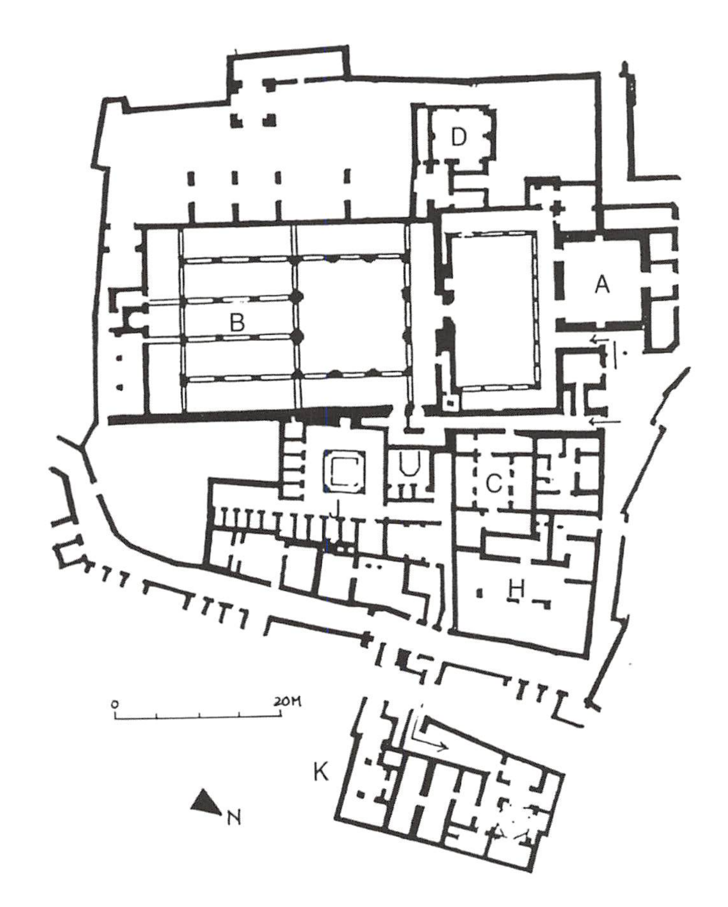
لقد كان الوضع في المغرب مختلفاً تماماً عن أي مكان آخر؛ إذ لم تتمكن البحرية العثمانية أبداً من بسط نفوذها داخل المحيط الأطلسي، كما أن حكومتها فشلت في تثبيت نفسها على طول الساحل المتوسطي أو في الجبال أو الهضاب المغربية. وقد احتكرت السلطةَ هناك شخصيات استمدت قوتَها من الانتماء إلى التنظيمات الإخوانية الصوفية الملتفة حول أولياء محليين. وقد كان لاستعادة المسيحيين لإسبانيا وطرد المسلمين منها سنة 1492 الأثر الأكبر في ظهور الحاجة الملحة إلى قادة يدافعون عن حدود الإسلام. ففي سنة 1511 أسس السعديون الذين يدّعون أنفسَهم أشرافاً منحدرين من سلالة النبي، دولةً في جنوب المغرب وسيطروا على مراكش، وكان عهدهم عهد ازدهار وانفتاح؛ ففي المدن الشمالية جلب المهاجرون الأندلسيون مهارات صناعيةً وأقاموا روابطَ دولية، وفي الجنوب تمكن السعديون من بسط نفوذهم على طول طريق شهران التجارية جالبين الذهب والعبيد. بيد أن السعديين الأشراف لم يتمكنوا من الصمود طويلاً، وفي منتصف القرن السابع عشر حلّت عائلة أخرى محلّهم ومن الأشراف أيضاً من واحة تفيلالت، وهم الفيلالية أو العلوية التي ينحدر منها ملوك المغرب.
وقد انعزلت المغرب على نحو متزايد خلال هذه الحقبة عما كان يحصل من تطورات في باقي أرجاء العالم الإسلامي وفي أوربا، وقد شجّع المسلمون اللاجئون من إسبانيا الميولَ الأصليةَ للبلد والاكتفاء بالتقليدية المحافظة؛ إذ لم يسافرْ إلّا عدد قليل من المغاربة إلى الأراضي الإسلامية المركزية إلّا بوصفهم حجيجاً، في حين لم يزرْ المغرب إلّا القليل من الزوار من الشرق، فبقيت فاس حاضرةَ العلم الإقليمية، لكنها كانت أصغر من نصف حجم مدينة تونس وأصغر بكثير من القاهرة. وكانت رعاية الفن والعمارة فيها محدودة أيضاً، وجرى تكرار النماذج التقليدية مع قدر متواضع من الابتكار بالمقارنة مع باقي أصقاع شمال أفريقيا. وخلال حقبة المرينيين، غدت فاس حاضرةَ الفنون، على حين كانت مراكش مركزَ الفنون في حقبة السعديين التي حلت محلها مكناس في عصر العلويين، على الرغم من أن السلطان كان يتنقل من عاصمةٍ إلى أخرى سعياً وراء جباية الجزية والتأكيد على السيادة.
وكان أهم إنجاز للعمارة السعدية هو مدرسة بن يوسف في مراكش (الصورة 321)، وهي أكبر مدرسة في المغرب والنموذج الوحيد الذي صمد من الرعاية السعدية. وهي على عكس ما نُقل ليست مرينية في الأصل، بل بناء جديد أوعز به عبدالله الغالب (العهد 74-1557) وأرّخت بنص سنة 972 للهجرة/ 1564 للميلاد. واكتسبت البناية اسمَها من مسجد قريب شيّدهُ السلطان المرابطي علي بن يوسف (العهد 42-1106) بوصفه أول مسجد جامع في مراكش، ورمّمه عبدالله الغالب في منتصف القرن السادس عشر. وتبرز المدرسة بمدخلها المسقوف بقنطرة، ويصل الشارع بالغرب في ترتيب يُذكّر بمدرسة بو عنانية في فاس (الصورة 156) قبل بضعة قرون. وتبدو الوجوه الخارجية للبوابة مزدانة بالآجر المنحوت وبالجص المزخرف والأقواس المحارية (cusped arches) والأربيسك والنصوص والموتيفات الزهرية والمقرنصات، في حين تغشّى الجزء الداخلي بعقد بهي ذي مقرنصة من الجص المزخرف تُشبه مثيلتها الموجودة على مدخل مسجد «أبو مدين» قرب تلمسان (الصورة 154). ويُفضي ممر طويل على غير العادة، مضاء بالمناور على نحو لافت، إلى البهو المربع الذي ضمّ حوضاً رخامياً صُنع في إسبانيا في العقد الأول من القرن الحادي عشر الميلادي. وعلى

322. منظر من فناء مدرسة بن يوسف، مراكش.



321. مخطط مدرسة بن يوسف، مراكش، 5-1564.

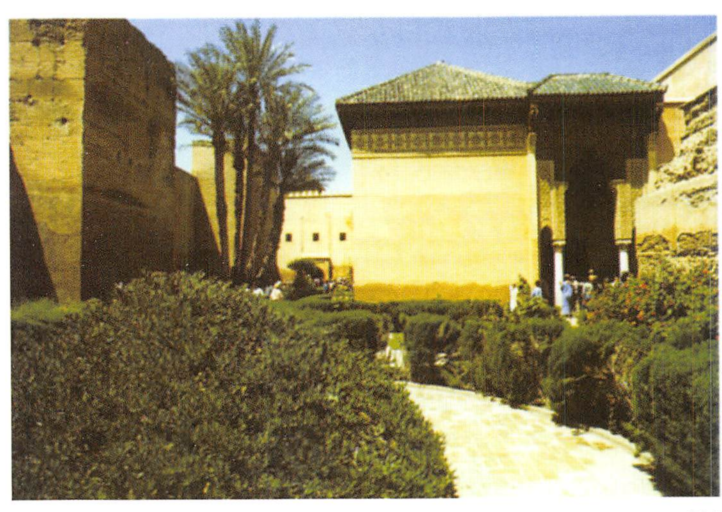
اليسار تُفضي سلالم إلى الطابق العلوي، و يقود ممر على اليمين إلى حجراتٍ ومنطقة خدمية على الجانبين وباب مركزي يفتح على فناء فسيح (الصورة 322). وفي المركز توجد بركة مستطيلة كبيرة، وعلى جانبيها توجد أروقة عميقة خلف ركائز ثقيلة تسند العوارضَ والحواملَ الخشبية. ومقابل المدخل يقع رواق الصلاة، وهي غرفة مستطيلة مقسّمة إلى ثلاثة أجزاء بصفين من الأعمدة، ويُغطّى الفضاء المركزي الواقع قبالة المحراب المثمن العميق، بعقد خشبي مثمن بديع. وجوانب المبنى مناور مربعة محاطة بأكثر من مائة حجرة موزعة على الطابقين للطلبة والأساتذة. وهناك أيضاً مُوضّأ في الركن الشمال الشرقي.
أمّا الجزء الداخلي من المبنى فيلف معظمَه شبكةٌ من الديكور الباذخ من الفسيفساء الآجري والجص المزخرف والخشب الملون والمخروط. وتشي طريقة ترتيب الدادو الآجري والأشرطة الخطية والجدران المزخرفة بالجص والطنوف التاجية الخشبية بصمود إرث معروف لقرنين في المنطقة. إن التأثير الكلي مذهل، وهو ما جعلها أبدع عمارة عرفها المغرب؛ بيد أن تمحيصاً دقيقاً للعناصر على نحوٍ منفرد يجعلك تدرك رتابتها وجفافها ولا سيما بمقارنتها بمثيلاتها في نماذج القرن الرابع عشر. إن النسق والانتظام ووسع المكان عناصر استثنائية تميز بها التخطيط المربع للمبنى، ففي هذا الوقت كانت غالبية المؤسسات تُحشر حشراً إلى عمق النسيج الحضري الموجود أصلاً.
بيد أن تخطيطاً عمارياً أكثر مثاليةً تمظهرَ في خطة بناء «الزاوية» للولي الصوفي سيدي الجَزولي (بن سليمان الجَزولي) في حارة الرياض العروس بمراكش. والجَزولي (المتوفى 1465) ينتمي إلى قبيلة البربر في جزولة في سوس المغربية، وهو مؤلف «دلائل الخيرات»، وهي مجموعة أدعية وصلوات على النبي ووصف لقبره وأسمائه، وبعد وفاته صار مصدر إلهام لمجموعة إخوانية آمنت ببركة تلاوة أدعيته وأعماله للشفاء الروحي. وقد استطاع أتباعه من إيصال الأشراف السعدية إلى سدة الحكم، وكانت إحدى إنجازاتهم التي قادها أحمد الأعرج (العهد 57-1517) هي دفن أبيه بجوار ضريح الجَزولي في أفوغال. وفي العام 1529 نقل السلطان رفات الرجلين إلى مراكش احتفاءً بالصلة السّلالية بالطريقة الصوفية الجَزولية ولإعلان المدينة عاصمةً جديدة؛ فغدا الجَزولي واحداً من سبعة أولياء (أو الرجال السبعة) للمدينة، وضريحه مزاراً يحجّ إليه المريدون.



٣٢٣. مخطط زاوية سيدي الجزولي (١٥٢٩-٥٧)، مراكش. (A) الضريح؛ (B) المسجد؛ (C) المقبرة؛ (D) ضريح السلطان الأسود؛ (E) المدرسة؛ (F) النافورة؛ (G) منزل القيّم؛ (H) التكية؛ (J) الموضّأ.

تُمّثل زاوية الجَزولي في مراكش (الصورة 323) تكتلاً لمجموعةٍ من عناصر مشابهة لمؤسساتٍ مرينية كمجمع ضريح «أبو مدين» خارج تلمسان (الصور 55-153)، أو مؤسسات أقدم كمجمع مزار عبدالصمد في ناتانز (الصور 11-8). وتختلف عمارة الزاوية عن مثيلاتها إذ ظلّت حاضرةَ للمرابطية، وهي الطائفة المميزة للمسلمين في الإسلام المغربي، لذا تعرّضت للتجديد والترميم على نحوٍ متواصل وعبر القرون. فضريح الجَزولي (A) عبارة عن مربع صغير (طول ضلعه خمسة أمتار) يعلوه سقفٌ من الآجر هرمي الشكل، وماعدا القبة فإنها أنموذج مستوحى من العمارة في الشرق الإسلامي. وهناك فناء مستطيل وصفّ من العقود تصلُ الضريح بالمسجد المستطيل (B). ومثل الجامع في تلمسان، للزاوية فناء مستطيل محاط بصفوف من العقود، ورواق للصلاة ذو خمسة ممرات موازية للقبلة، وتبعد صفوف العقود بائكةً واحدةً عن جدار القبلة ليبرز خلفها المحراب المثمن داخل فناء ضيق. أمّا الفضاء (C) حول المسجد والضريح فهو مدفن يضمّ رفات أتباع الولي، وتضمّ أيضاً الضريح المربع (D) الذي يحتضن رفات «السلطان الأسود» المجهول. ويَحتوي الركن الشمالي الشرقي على مرافق أخرى، من ضمنها مدرسة (E) ونافورة (F) محاذية للمدخل الرئيس، ومسكن للقيّم على المبنى الذي كان أيضاً شيخاً للطريقة (G)، وتكية للزوار ولأعضاء الطريقة (H) ومُوضّأ ومراحيض (J)، ويقع الحمام (K) عبر شارع صغير. لقد كان هذا المجمع العماري مركزاً للخدمة المدنية، ليس للمناطق القريبة وحَسب، بل لمناطق جغرافية أوسع مرتبطة بالحج إلى هذا المزار.

بعد العام 1557 كان الحكام السعديون قد دُفنوا في حديقةٍ مسيجة (الصورة 324)



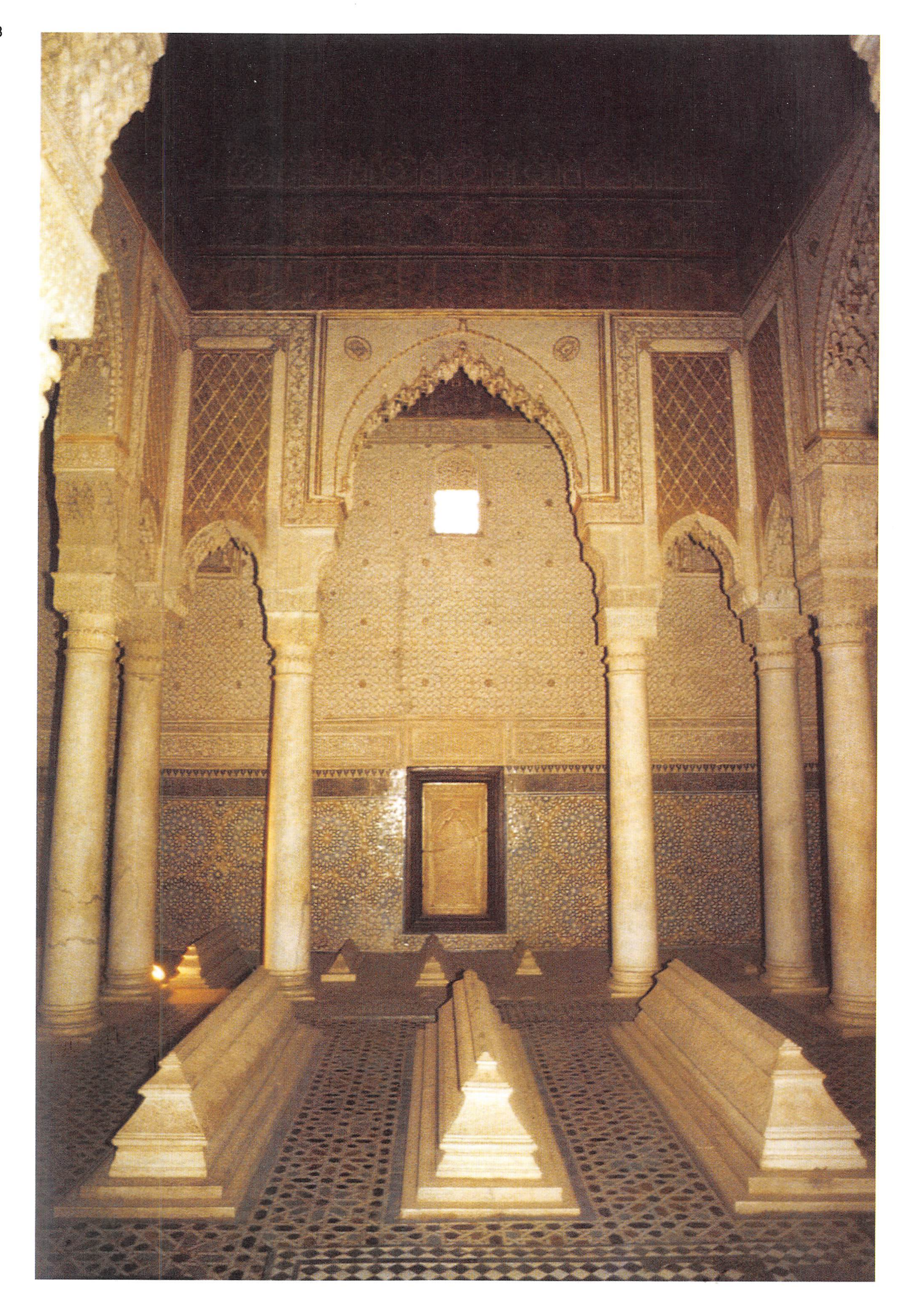
324. الفناء، قبور السعديين، مراكش، 1603-1557.

مقامة قبالة السور الجنوبي لمسجد الموحدين من القصبة. وعلى ما يبدو أقيمت المقبرة إبان حقبة الموحدين، وربما اختارها السعديون مثواهم الأخير لقدسيتها ولانتمائها للموحدين، وهم المصلحون المبشرون الكبار لشمال أفريقيا الذين حكموا مراكش في القرنين الثاني عشر والثالث عشر. وقد عُزلت هذه المقبرة تماماً عن قصر البديع المحاذي السلطان العلوي مولاي إسماعيل (العهد 1727-1672) الذي نهب مراكش ودمّر قصور القصبة واستخدم غنائمها لعمائر رعاها في مكناس (الصور 30-328)، وقد أعيد اكتشاف قبور السعديين سنة 1917.

لقد شُيّدت العقود الفخمة الموجودة فوق قبور السعديين في وقتين مختلفين، فالقبر الواقع إلى الشرق بناه عبدالله الغالب (العهد 74-1557) لسلفه محمد الشيخ (المتوفى 1557)، الذي كان في الأصل أنموذجاً من المدافن المربعة، ولكن السلطان أحمد المنصور (العهد 1603-1578) قام بتوسيعه سنة 1590 حين دَفن فيه أمّه. أمّا القبر الواقع إلى الغرب فبناه السلطان أحمد المنصور أيضاً ليكون قبره. والقبور جميعاً جُعلت في غرفة (الصورة 325) ذات اثني عشر عموداً، ويكتنفها مسجد ذو أروقة ثلاثة يقع إلى الجنوب من جهة القبلة فضلاً على غرفة محاضرات إلى الشمال، في ترتيب مستوحى ربما من مقبرة الناصريين المفقودة حالياً («الروضة») في قصر الحمراء بغرناطة. أمّا الديكور فجعل بالجص المزخرف والرخام والفسيفساء الآجري والخشب الذي يختصر أبدع ما صنعته اليد السعدية، ويحاكي في تنظيم المواد أسلافَه المرينيين والناصريين.

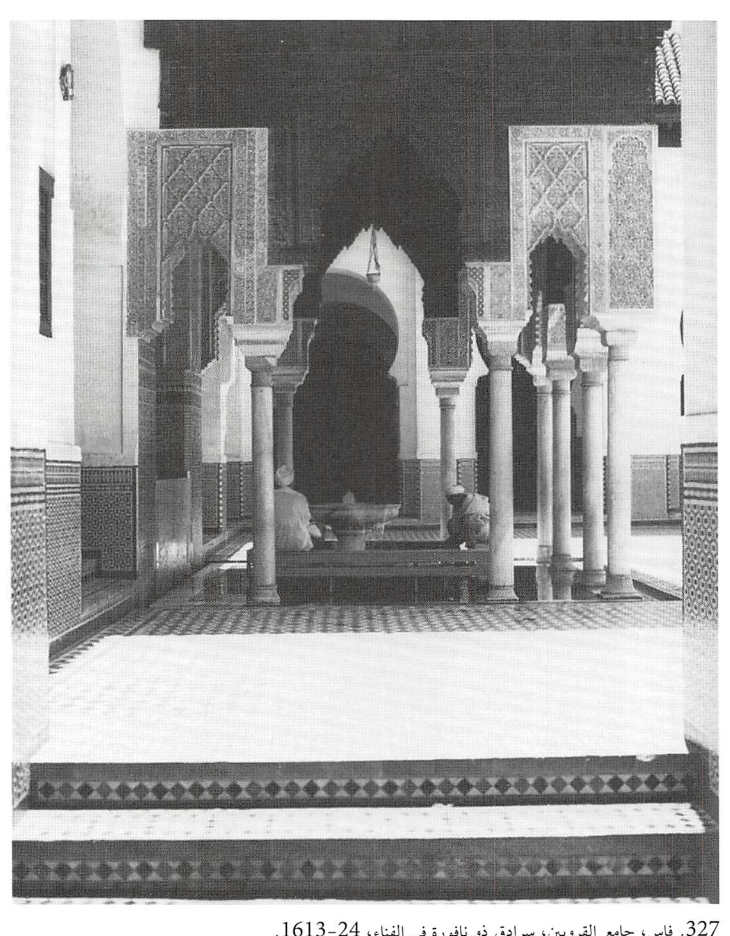
ويمكن تصور حديقة قبور السعديين على نطاقٍ أوسع متمثلة بقصر البديع المعاصر الذي بناه أحمد المنصور بين الأعوام 1578 و1593. وعلى الرغم من أن الأكبر من القصر محض خراب، يبدو التخطيط واضح المعالم من أطلال السور وترابه المدكوك (rammed earth) (الصورة 326) الذي كان من الممكن أن يبقى متوارياً خلف كسواتٍ بهية من الآجر والجص المزخرف. ففي المركز وجد الفناء المفتوح الفسيح (بأبعاد 135 في 110 أمتار) تَكتنفه حديقتا زهور غائرتان زُرعت بأشجار الفاكهة وأزهار الزينة، ويضم الفناء أيضاً بركةً فخمةً (بأبعاد 21.7 في 90.4 متراً). وقد حُفرت أيضاً أحواض أصغر حجماً على جوانب الحديقتين الأربعة. كما وجدت ممرات مرصوفة بالبلاط تتيح للمرء التجول مشياً بين البرك والحدائق الغنّاء كما لو كان

325. الداخل من القبر الغربي والغرفة المركزية مع القبور، قبور السعديين، مراكش، العقد 1590.





326. أطلال قصر البديع في القصبة، مراكش، 93-1578.

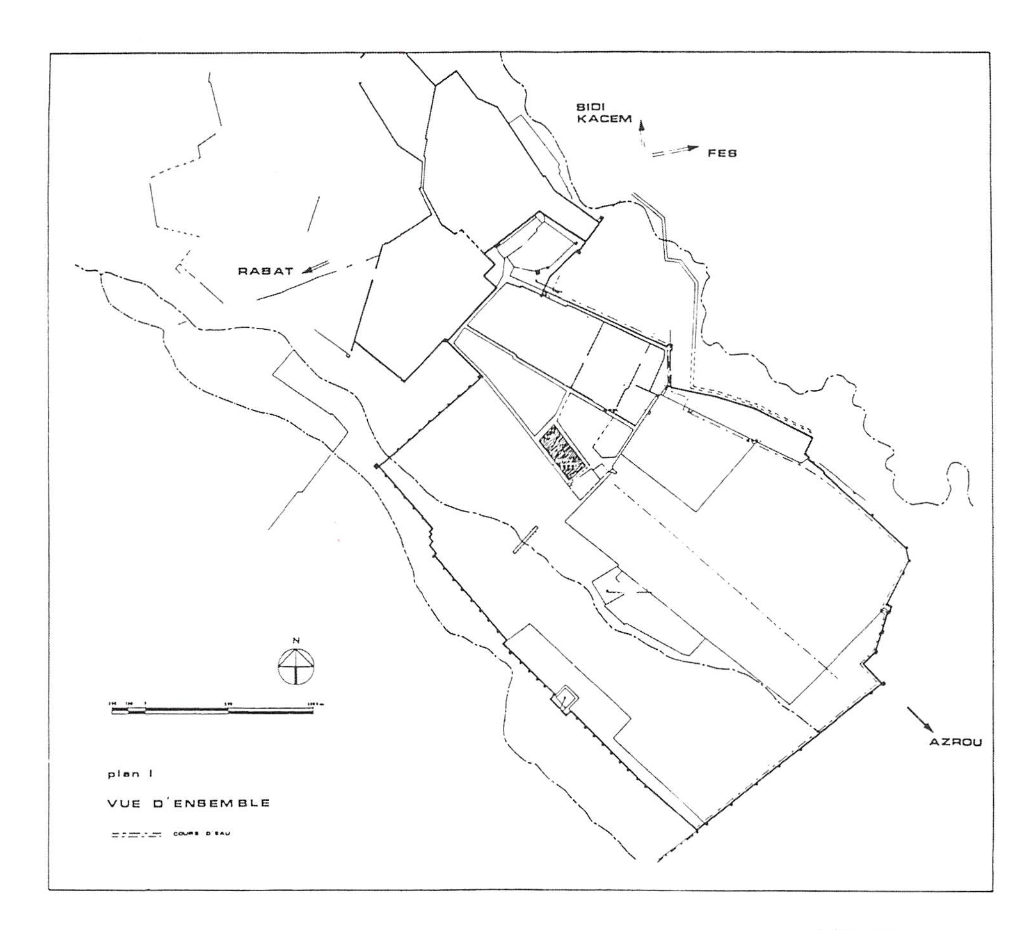


327. فاس، جامع القرويين، سرادق ذو نافورة في الفناء، 24-1613.

على سجادة. وتبرز ثلاثة أجنحة (سرادقات) من وسط الجهات الأربع للمُسيّج على أي من جهتي البركة الطويلة المركزية وبين الأحواض الركنية. وأحدُ هذه الأجنحة، على الرغم من تضرره الكبير، يبدو أنموذجاً طيباً، إذ تبلغ أبعاده 14.7 في 16 متراً، شيّد أيضاً من التراب المدكوك (rammed earth) وله سقف خشبي من عديد القطع المطعّمة (أي أرتيسونادو artesonado). ويضم السرادق أيضاً بقايا نافورة بديعة، وقد اشتهر قصر البديع بحجمه وحسنه حتى إنه سُمّي أحياناً بقصر الحمراء؛ إذ أسس على التخطيط المحوري المستعرض وعلى التداخل بين المياه والفضاء، بيد أنّ قصر الحمراء انفرد بفخامته المنقطعة النظير.

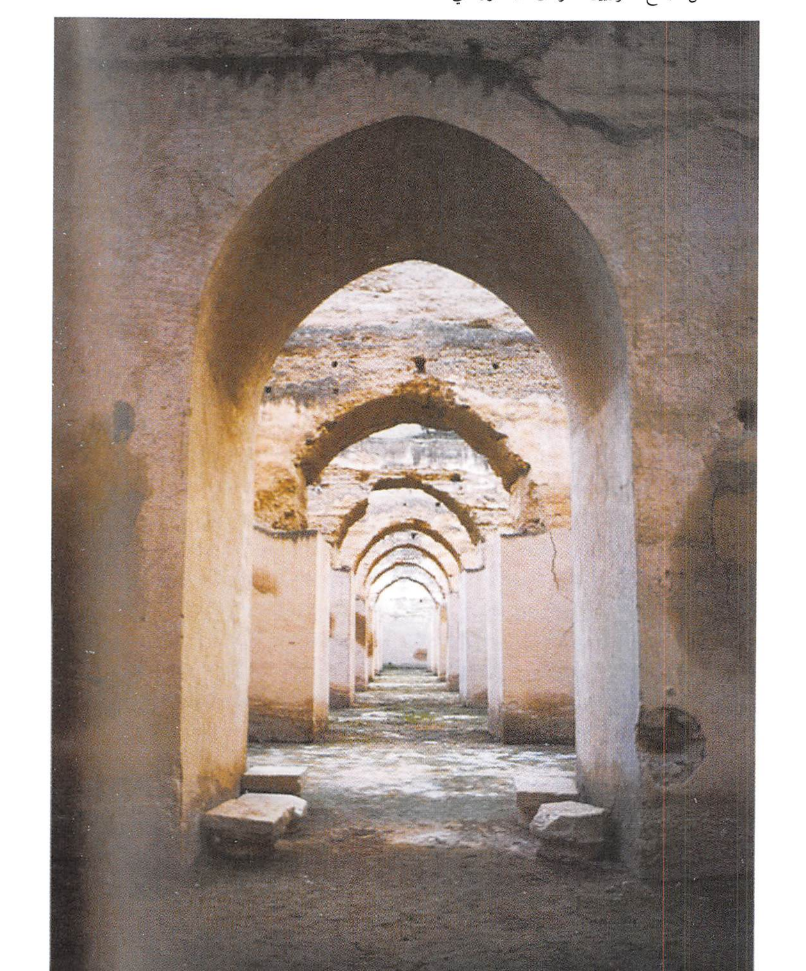
لقد كانت مراكش مركز الرعاية المعمارية السعدية، بيد أن أنموذجاً نادراً خارج هذه المدينة تمثل في سرادقين أضيفا بين الأعوام 1613 و1624 إلى فناء جامع القرويين القديم في فاس (الصورة 327). ويبرز هذان الجوسقان من الجانبين المستطيلين للفناء. ويقوم كل منهما على ثمانية أعمدة رخامية (marble columns) مرتبة داخل مستطيل. وزينت الجدران العليا بالجص المزخرف، وتضمّ أيضاً أقواس حجاب الخوذة (lambrequin arches) الفخمة في مركزيهما. كما يسند طنف تاجي خشبي مزخرف ببذخ بالنصوص والمقرنصات وحلية الإفريز البارزة السقفَ الآجري الهرمي. وجُعل تحت كل جوسق حوض، ووردَ في مصادر معاصرة أن السلطان أحمد المنصور أرسل سنة 1587 الحوضَ الغربي إلى الجامع. أمّا الجزء الداخلي من الجوسقين، فلم يكونا أقل بذخاً في ديكورهما، فقد ازدانا بالفسيفساء الآجري والجص المنحوت والخشب المخروط، في حين بدت المجاميع الهندسية خشنة نسبياً بمقارنتها بأعمال مبكرة، كما أن عديد القطع الرخامية استوردت من إيطاليا. وكما هي الحال في قصر البديع، يستحضر هذان السرادقان نماذجَ أندلسية، بيد أنهما قائمان على أعمدة منفردة (single columns)، على العكس من قصر الحمراء المقام على مجموعة أعمدة صغيرة (colonettes) (الصورة 163). وعلى الرغم من شيوع هذا النوع من السرادقات البارزة في العمارة العلمانية، يعد هذا السرادقان أنموذجاً ريادياً في العمارة الدينية. وللجامع غُرف مُوضّأ وحوض في وسط الفناء، مما يعني أن الغرضَ من السرادقين كان ديكورياً ولا سيما أن ميلهما المحوري متعامد مع القبلة، وبذا ليس لهما من معنىً ديني أو شعائري. بيد أن بناء النافورة يستحضر تقليداً سعدياً في مراكش قائم على وقف النافورة لخدمة العامة.

وبحلول القرن السابع عشر انشغل السعديون بمشاكلهم الداخلية، فقد تصارع أولاد أحمد المنصور الثلاثة على السلطة وغرق البلد بحقبة من الحرب الأهلية، ولم يستتب الأمن قبل منتصف القرن بتولي الأشراف العلويين الحكم. فقد أرسل مؤسس السلالة مولاي رشيد (العهد 72-1667) أخاه إسماعيل إلى مكناس، المدينة الجميلة ذات التربة الخصبة الواقعة قرب فاس. خَلَف مولاي إسماعيل أخاه سنة 1672 فأصبح أعظم الحكام العلويين الأوائل، وصمدت حكومته على نظامها الذي أقامه حتى القرن العشرين، فقد جعل العائلة المالكة من العبيد السود، وجعلَ وزارته من العوائل الوجيهة في فاس او من قبائل الجيش، فضلاً عن جيش من أوربيين تحولوا إلى الإسلام، وعبيد سود سابقين ورجال قبائل الجيش. وكانت لمولاي إسماعيل سياسات تتخطى حدودَ المغرب؛ إذ أقام علاقات دبلوماسيةً مع لويس السادس عشر الذي حاول إسماعيل تأليبَه على الإسبان، بل حاول تثبيت التحالف بالتزاوج فيما بينهما. وفي مقابل الفوائد التجارية الضخمة العائدة عليهم، جهّز التجار الفرنسيون الجيش بالذخيرة والعتاد ومنها المدفعية المستخدمة ضد البربر وأتراك الجزائر، الذين كانوا القوة الرئيسة الأخرى في حوض المنطقة المتوسطية الغربية. كما قدّم الفرنسيون العون لمولاي إسماعيل في برنامجه العماري الذي ضمّ شقّ الطرق وبناء الحصون والقصور، وقد جرت تغطية نفقات هذه المشاريع من نظامِ ضريبي قاس، ومنها ضريبة على القراصنة والفدية



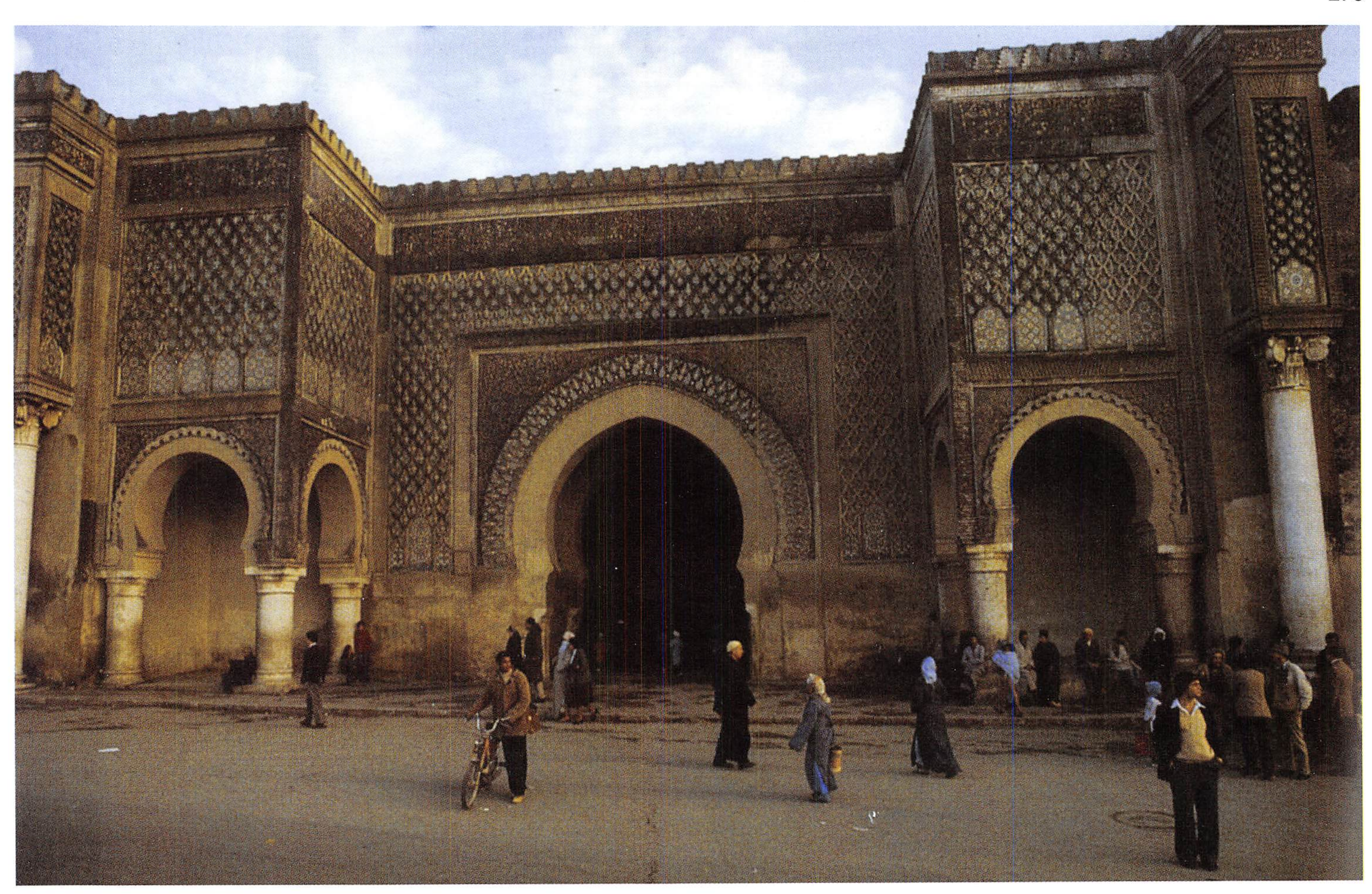
327. فاس، جامع القرويين، سرادق ذو نافورة في الفناء، 24-1613.

327. فاس، جامع القرويين، سرادق ذو نافورة في الفناء، 24-1613.



المدفوعة مقابل الأسرى الأوربيين والهبات السخية المقدمة من السفراء الأجانب الذين كانوا يُستقبلون بمزيج من العظمة والتهريج.

وقد جعل مولاي إسماعيل من مكناس عاصمةً ومشهداً فخماً على العمارة الباذخة، فإلى الجنوب من المدينة أسس مدينةً ملكيةً من قصور ومجمعات ومساجد ومقرات عسكرية وتجارية وحدائق فسيحة، وكلّها ضمن أسوارٍ من سبعة كيلومترات (الصور، 328 و 329). وتشارك هذه المدينة الملكية قصرَ الحمراء بعدد قصورها الفخمة، إذ يضمّ كل منها عديد القصور الأصغر، بيد أن الحمراء أكثر فخامةً. وقوام جدران هذه القصور من التراب المدكوك (pisé) ومزخرفة بالآجر والطين النضيج أو التراكوتا (terracotta) والجص المنحوت، لكن لم يبقَ منها غير الأطلال. وعلاوةً على النواعير والبرك الصناعية والإسطبلات، والخزانات (السايلوات) التابعة للبلاط، وُجدت ثلاثة قصور، أولاها قصر يعرف بـ«القصر العظيم» (أو الدار الكبيرة)، وأبعاده 320 في 420 متراً، ويقع في منطقة منعزلة بعيداً عن المدينة المحاذية بثلاثة أسوار. وكان هناك ثلاثة منافذ تُفضي إلى الداخل الذي ضمّ عدداً من العمائر رتبت عشوائياً تقريباً وتتصل ببعضها بمنافذ أضيق. ولكل وحدة من هذه العمائر فناء مستطيل مفتوح محاط بغرف استقبال وحمامات ومطابخ وغرف مخزنية، في حين ضمّت مباني أُخر ذات خصوصية ضمن القصر كضريح الراعي المقام على موقع قبر ولي محلي، فضلاً على مسجد جامع عرف بمسجد «لالا عودة» ومنطقة المشوار حيث يستعرض السلطان قواته العسكرية. وقد أنجز هذا القصر الأول سنة 1679، ويشي دمجُه الأماكن الخاصة بالعامة بكونه مسكناً للسلطان.



330. باب المنصور، مكناس.

أمّا القصر الثاني، المعروف بـ«دار المدرسة» نسبةً إلى مدرسة قريبة، فمختلف تماماً عن الأول جملةً وتفصيلاً، فهو يضمّ حديقةً فسيحةً (أبعادها 700 في 400 متر) مسيّجة بأسوارٍ عالية. وعلى العكس من الوحدات العمارية العشوائية في القصر الأول، جُعل الجزء الداخلي من هذا القصر متعامداً حصراً ويمثّل مفهوماً عمارياً واحداً. فالمدخل الفخم إلى الشمال يُفضي إلى شقق مرتبة حول فناءات صغيرة وفناء مستطيل وطويل مع عديد الغرف الصغيرة إلى الشرق. وهناك المزيد من المباني منها رواق الصلاة ومنارة ومسلخ ومطابخ وعدد من الحمامات، بيد أن القصر يفتقر إلى أبسط المؤن اللازمة لحياة العاهل العامة؛ بل إنه قريب الشبه بأي بيت مغربيّ خاص جرى تفخيمه ليناسب مقامَ العاهل، لذا ربما استخدم مسكناً لحريم السلطان الكثيرات (فقد ذكر أنه كانت لدية خمسمائة جارية وبضع مئات من الأولاد).

أمّا القصر الثالث، المعروف بـ«قصر المُحنّشة» نسبةً إلى التصميم الثعباني (الحنش) لنافورة في الداخل، فيقع إلى جنوب شرق القصر الثاني، وتبلغ أبعاده 400 في 240 متراً، ويضمّ سلسلةً من الفناءات المربعة والمستطيلة مع غرف وسرادقات وحدائق مترامية. ويُفضي المدخل النفقي الواقع إلى الجنوب الشرقي إلى فناء يتوسطه مسجد مربع أضيف في الأعوام بين 1792 و1822. وعلى الرغم من أن مصادر معاصرة تنسبه إلى «أسلوب اسطنبول»، يُذكّر جزؤه الخارجي الخالي من النقوش والزخرفة، وكذلك سقفه الهرمي الشكل بأضرحةٍ في المغرب. ووراء الخزانة يوجد فناء (بأبعاد 74 في 71 متراً) مع غرف استقبال محورية وبركة تُزوّد بالماء من المركز. أمّا الحدائق الرخامية في الخلف فقسّمت على حدائق زينة تشبه مثيلاتها في قصر البديع بمراكش. إن التنظيم الهرمي والمكاني من غرف إلى سرادقات بديعة يوحي بأن القصر صمّم لمهام رسمية ولحفلات الاستقبال.

إن فخامة التخطيط العماري في مكناس مدعاةٌ لمقارنة عمائرها بالقصور الإمبراطورية في اسطنبول وأصفهان وفتحبور سيكري. وقد تبلور التخطيط المعماري للمدينة الملكية أثناء عملية البناء، بيد أنها كانت فخمةً بحيث بقيت غير منجزة على الرغم من مدة حكم السلطان الطويلة وحتى بعد وفاته. وعلى الرغم من أن التراب المدكوك كان المادة الأساسية الرئيسة في البناء، هيئت مواد أخرى من مختلف المصادر؛ فقد نُهبت مواقع معمارية رومانية كالفولوبوليس، وأخرى إسلامية مثل شيلا ومراكش، كما جرى استيراد الرخام من بيسا. وقد استخدم للعمل في البناء أبناء القبائل الرازحة تحت سيطرة السلطان والمسيحيين من العبيد والمرتدين، على الرغم من المبالغة في عددهم، ولا سيما من قبل المشرفين عليهم.

لقد عانت مدينة مكناس الأمرّين خلال أزمة فراغ السلطة بعد وفاة مولاي إسماعيل، فقد سُوّيت ربعُ مساحتها مع الأرض، ومع ذلك استمرّ العمل في تشييد قصر المدينة، حتى إن الديكور الخاص ببعض البوابات الفخمة أنجز كما في باب منصور (الصورة 330)، وهي منفذ فخم وثقيل يربط المدينة بقصر «دار الكبيرة»؛ إذ كان قد بدأها مولاي إسماعيل وأنجزت في عصر نجله مولاي عبدالله سنة 1732، فكانت أضخم بوابة في المدينة، ويتميّز قوامها بقوس حدوة الفرس الذي يكتنفه نتوآن بارزان في ترتيب يعود

إلى حقبة الموحدين، على الرغم من التغيّر الحاصل في الديكور وفي النسب. وقد جُعلت الأبراج مرتفعةً فوق صف العقود والأعمدة، مما يجعلها غريبةً واستثنائية، في حين زُيّنت الواجهة بالديكور الشبكي الذي جُعل بالآجر الأخضر والأسود، في موتيف كان يستخدم في المنائر حصراً. ويُشي الديكور الباذخ بوظيفتها الاحتفالية، كما أن حجمها وفخامتها مؤثران أكثر من إمكانياتها الدفاعية.

وقد زُينت هذه العمائر الفخمة بأبهى ديكور وجُهّزت بأفضل المستلزمات، ومنها أشغال الخشب العالي الجودة ومنها المنحوت والمنقوش والمخروط التي استمر إنتاجها من خشب الغابات المغربية، وقد صمدت معظم السقوف التي دخلت فيها أعمال الخشب هذه. وعلى العموم، صمد أيضاً الأسلوب المريني (راجع الفصل التاسع)، لكن النقش على الخشب أصبح أقل عمقاً وكفاءةً حتى جرى التخلي عنه لصالح الرسم الأسرع والأرخص. أمّا الخزف المغربي، بمقارنته بالآجر البديع وأواني المائدة التي صُنعت في إيران وتركيا، فبدا باهتاً وخشناً نسبياً، على الرغم من أن بعض النماذج من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر لا يُنكر حسنها وروعتها.

وقد تواصلَ إنتاج المنسوجات المطرّزة والمحبوكة في مناطق متفرقة، كالمطرّزات الجزائرية في القرنين السابع عشر والثامن عشر، على الرغم من أن الرعاة غالباً ما فضّلوا القطع المستوردة كما أن الكثير من التصاميم كانت مستوحاة من نماذج عثمانية. فهناك راية كبيرة الحجم محبوكة من الحرير وخيط معدني (الصورة 331) نُسجت على منوال طراز عثماني من تركيا يُعرف بـ«السنجق»، إذ يُلحظ شكلها الدرعي وسيف علي الأسطوري ذو النصلين. كما تُلحظ النصوص التي جُعلت بالخط المغربي المميز وأرّخت في 1094 للهجرة/ 1683 للميلاد، مما يدل على تنفيذها لصالح شيوخ القادرية، وهي طريقة صوفية انتعشت في شمال أفريقيا. وقد صممت لترافق قوافل الحجيج في طريقهم إلى مكة. إن تقانتها وتصميمها يمثلان صمود الإرث الإسباني الناصري البديع (الصورة 166).

وباستمرار إنتاج المخطوطات المصوّرة والمزوّقة صمَدَ أيضاً الإرث المغربي من الخط والديكور. فقد زوّقت مخطوطة مثل كتاب الجَزولي «دلائل الخيرات» المنقطعة الرواج وغيرها من المخطوطات بتمثيلات لأماكنَ ومقتنيات ارتبطت بالنبي. فالمخطوطات التي تضمّ نصوصاً دينية ومن بينها كتاب الجَزولي، تحتوي على صور لمسجد الرسول ومنبره ومحرابه وقبره وقبري خليفتيه (أبي بكر وعمر) في المدينة (الصورة 332). فضلاً عن تصميمها المغربي المربع (13.5 في 13.8 سم)، نُسخ النص بالخط المغربي وجُعل ديكورها بالأسلوب الإسلامي الغربي. وقد تمّ الحصول على هذه المخطوطة في العقد 1960 من سوق في كابول بأفغانستان، ويلحظ وجود الخط الديواناغري على الورق الذي أعيد استخدامه لتجليد المخطوطة، وهذا يعني أن هذه المخطوطة المغربية أخذت إلى مكةَ حيث اقتناها حاجٌ آخر من الهند.

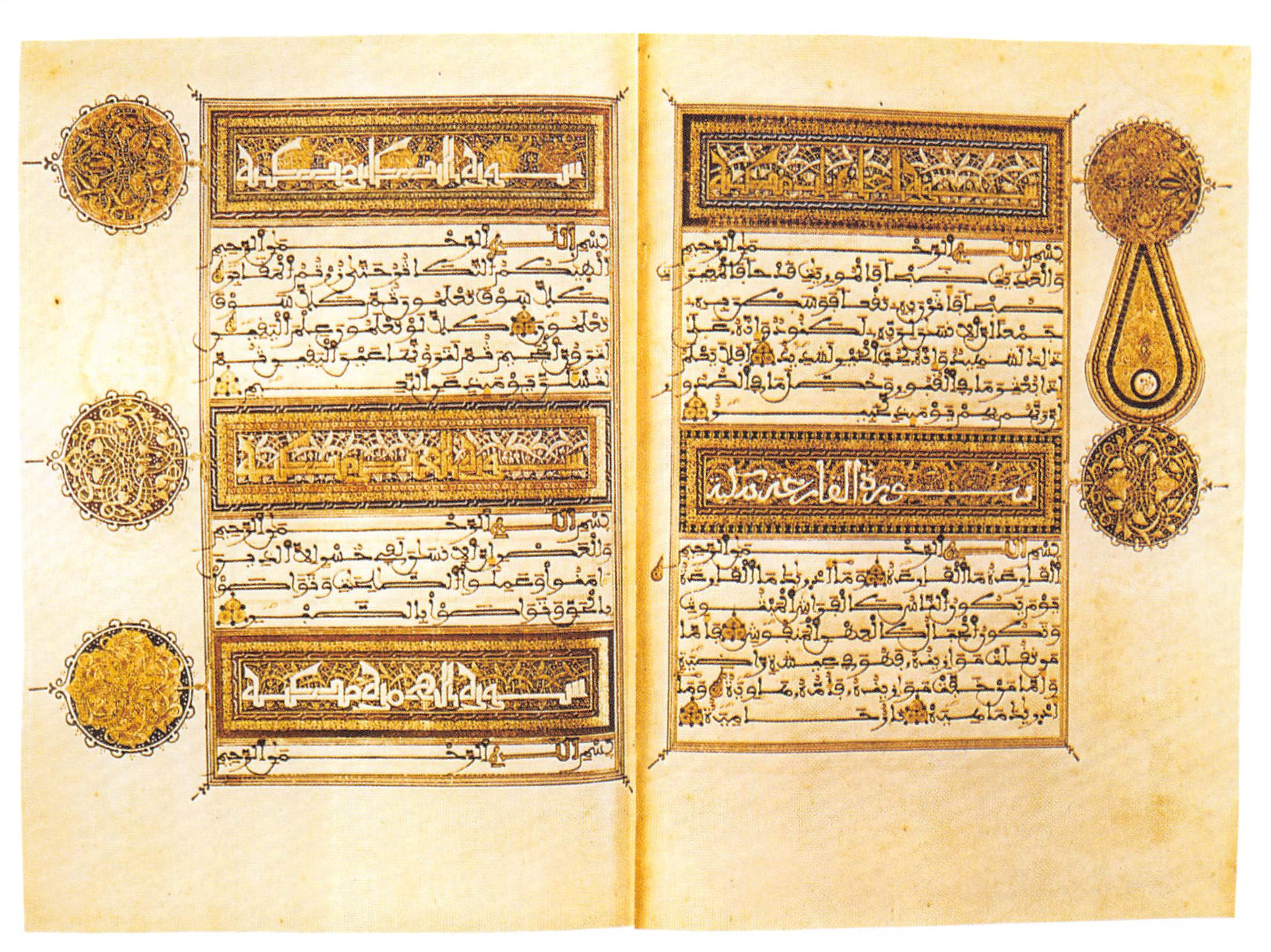
وهناك مخطوطات أخرى نُفّذت لصالح رعاة ملكيين أو بأيديهم، فقد نُقل أن أحد السلاطين العلويين قام بنفسه بنسخ مجموعة أحاديث بين العامين 90-1789 مستخدماً إرثاً قديماً من الخط بوصفه فناً ملكياً سامياً. كما أنتجت نسخ فاخرة من مخطوطات القرآن للعائلة الحاكمة لاستخدامها ومن ثمّ إهدائها، ومنها على سبيل المثال مخطوطةٌ (الصورة 333) نُسخت لأميرٍ من الأشراف سنة 1142 للهجرة/ 1729-30 للميلاد، وكانت من الروائع من حيث استخدام الألوان، ومن بينها الأحمر الفاتح والأخضر والأزرق والذهبي. وضمّت 263 ورقةً بحجم 31.5 في 19.5 سم، بواقع



331. راية الحج، ربما المغرب، 1683، من الحرير الماروني المطرز بخيط معدني. الأبعاد 3.61 في 1.88 متراً. كامبريج، ماساشوستس، متحف جامعة هارفارد للفنون.

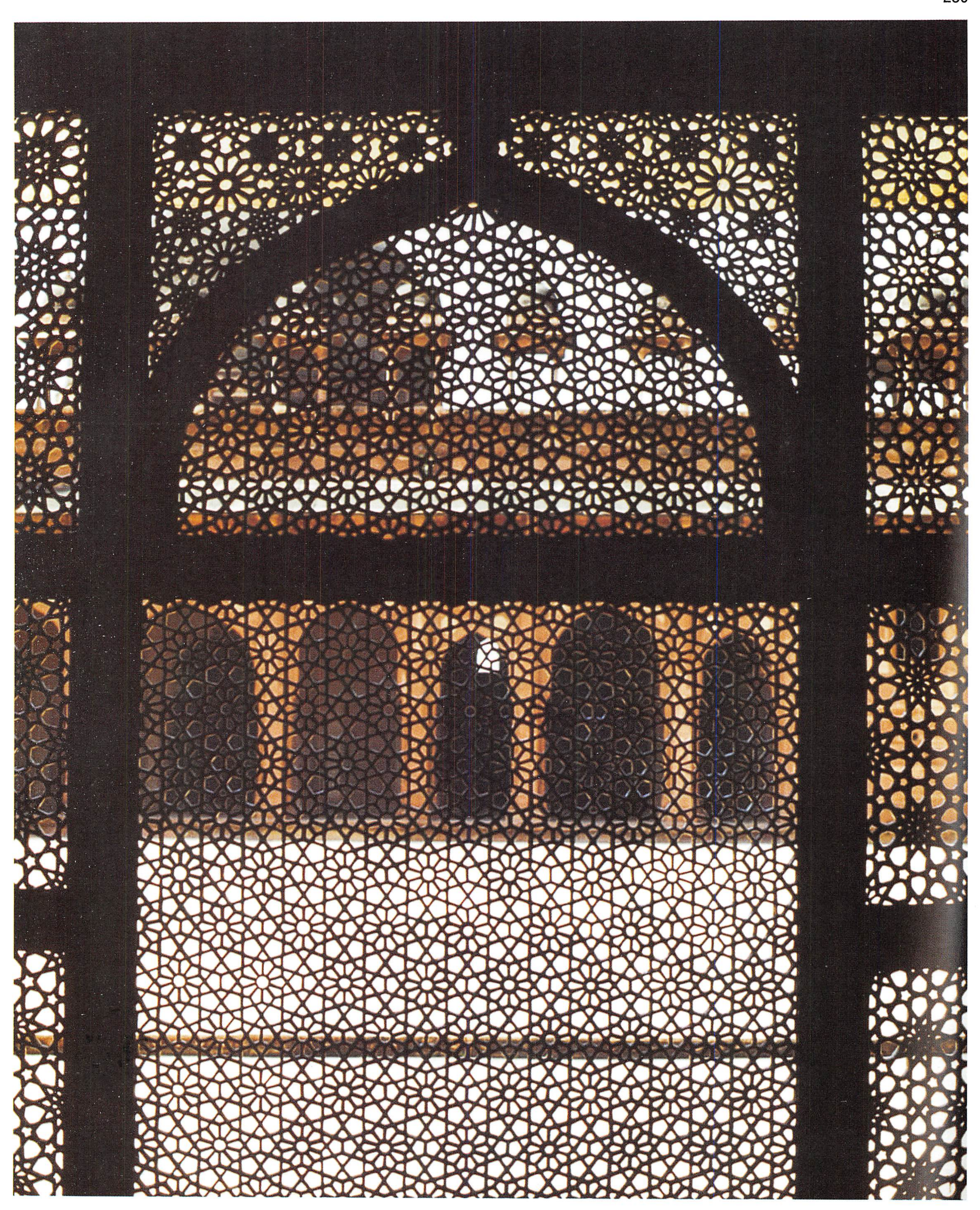


332. «ضريح النبي في المدينة من مجموعة الأدعية والصلوات، المغرب، القرن السادس عشر. أبعاد كل صفحة 13.5 في 13.8 سم، متحف الفنون الإسلامية، برلين.



333. مخطوطة قرآنية، المغرب، 30-1729. أبعاد كل صفحة 31.5 في 19.5 سم. القاهرة، المخطوطة 2.5، الأوراق 258 اليسرى259- اليمنى.

عشرين سطراً لكل صفحة جُعلت بصيغة عمودية مستخدمة خارج المغرب. وقد نُفّذ النسخ بالخط المغربي الطويل النحيف في حين جُعلت أسماء السور بالكوفي القديم ذي العقَد. وهناك ألواح من الزخرفة الديكورية كالموجودة إلى الجهة اليسرى السفلى من الصفحة المزوّقة، وجُعلت بخط متصل مقولب، أمّا الكتابة بخط الثُلُث الكبيرة في الحاشية السفلى فتفيد بأن المخطوطة أوقفها محمد بيه، أي أنها كانت هديةً من أحد بهوات مصر.



الفصل الثامن عشر

العمارة في الهند في عصر المغول ومعاصريهم في الديكان

لقد أسّس المغول أعظم وأثرى وأطول سلالة مسلمة حكمت الهند (العصر 1526-1858)، وكان من شأن ثروتهم الهائلة تصغير شأن معاصريهم من السلالات الحاكمة ولا سيما في إيران وتركيا. وكانت الزراعة مصدرها الرئيس؛ إذ امتازت هذه المنطقة الشبه الاستوائية من العالم بثروتها المائية والعدد الهائل من المحاصيل الزراعية التي يمكن إنتاجها، فضلاً عن أنواع الغلة والألياف التي تدخل في صناعة الأقمشة. فقد كان بابور مؤسس السلالة (العهد 1526-30) تركياً چاغاتايا، منحدراً من جهة أبيه من تيمور، ومن جهة أمه من جنكيز خان؛ وقد كان والده عمر شيخ حاكم إمارة تيمورية صغيرة في وادي فارغان بآسيا المركزية، لكن القوة المتنامية للأتراك الأوزبك أجبرته على التقهقر نحو الشرق. وفي سنة 1504 استولى بابور على كابول، وسرعان ما بدأ بشن غارات على الهند مكتسحاً السلطان اللودي في بانيبات سنة 1526 ورؤساء راجبوت في كان وا قرب أكرا في السنة التالية.

بهذه الانتصارات أسس المغول موطنَ قدم لهم في شمال الهند، بيد أن نجل بابور هومايون (العهد 1530-56 المتقطع) سرعان ما طُرد بعد سلسلة من الثورات قام بها أعيان من بقايا نظام لودي السابق. ولا سيما فريد خان سور الذي كان يعمل من بيهار. هُزم هومايون في كناوج سنة 1540، وبدا طُرد الحاكم المغولي من الهند حتى العام 1555؛ فانتقلت الأقاليم المغولية إلى فريد خان الذي أوجد لنفسه لقباً ملكياً بـ «شير شاه سور» (العهد 1540-55)، الذي لم يكن قائداً عسكرياً وحسب، بل حاكماً متمكناً أيضاً؛ إذ أجرى إصلاحات مالية ونقدية مهمةً اندمجت ضمن النظام الإداري المغولي. وقد قضى هومايون طوال مدة حكم شير شاه التي امتدت خمسة عشر عاماً في منفاه بين السند وإيران وأفغانستان، بيد أن التصارع على السلطة بين أخلاف شير شاه مكّن المغول من دحرهم واستعادة العرش سنة 1555؛ لكن هومايون توفي فجأة بعد سنة بُعيد سقوطه من على سلالم مكتبته في دلهي، فخلفهُ نجله «أكبر» (العهد 1556-1605). وخلال عهد أكبر امتدت حدود السلالة نحو شمال الهند وشرقها، وفي عهد خلفه «جيهان كير» (العهد 1605-27) استمرت سياسة إخضاع المناطق النائية. فقد تبنى شاه جيهان (العهد 1628-58) برنامجاً طموحاً من شأنه توحيد آسيا المركزية والهند بإمبراطورية مترامية مسلمة سنية لمواجهة الصفويين الشيعة، لكنها باءت بالفشل سنة 1647؛ إذ كان رد الفعل ظهور تيار محافظ في عصر اورنغزيب (العهد 1658-1707)؛ فازداد نفوذ الأعيان والحكام المحليين، من المسلمين وغيرهم؛ وبحلول القرن الثامن عشر، لم يعد الأباطرة المغول إلّا بقايا مما كانوا عليه في الماضي، وخاصةً بعد انتقال الصلاحيات إلى الحكام المحليين والأوربيين، ولا سيما البريطانيين. ولقد صمد من الصروح العمارية في حقبة الهند المغولية عدد يفوق ما صمد من أي حقبة مسلمة أخرى، ويعود ذلك إلى أن السلاطين المغول كانوا على دراية بالإمكانيات التعبيرية للعمارة بوصفها وسيلةً لتمثيل الذات وأداةً من أدوات السلطنة. ولكن بحلول الجزء الأخير من هذه الحقبة تقلّصت الرعاية الملكية للعمارة والفنون على الرغم من صمود مشيّدات الحقبة السابقة بوصفها مصدر إلهام للرعاة فارغي الجيوب. وبفضل الرعاية المغولية ظهر أسلوب رشيق ومميز من العمارة قائم على دمج التقاليد العمارية الأصلية (راجع الفصل الحادي عشر) بأشكالٍ وتقانات مستوردة من آسيا المركزية (راجع الفصلين الثاني والثالث). وبالطريقة نفسها ظهرٍ في الديكان أسلوب مركب قائم على دمج تقاليد العمارة المحلية والإيرانية معاً. وعلى العموم، أتاح أسلوب الكتلة الثلاثية الأبعاد الصلبة الخاص بالمشيّدات السلطانية بزوغَ منهج خطّي قائم على تقسيم السطوح المستوية إلى لوحات، في حين حلّت الحجارة محل الطابوق والآجر، ولا سيما استخدام الحجر الرملي الأحمر والرخام الأبيض، وأمّا التلوين فقد اعتمد على الإفراط في الصقل وعلى براعة اللمسات الفنية الأخيرة ودقتها. وبينما استمر استخدام العوارض الأفقية في البناء، غدت عناصر جديدة كالعقد المستدق (ogee arch) والقبة البصلية معالمَ مميزة للأسلوب المغولي العماري. وعلى الرغم من أن المساجد الجامعة الضخمة شيّدها الحكام المسلمون المغول لأهدافٍ إيمانية، كانت أشهر المباني التي ارتبطت بهم أضرحتُهم الفخمة المقامة على منصات وسط برك وحدائق عامة وحصونٍ فخمة وقصور محصّنة رعوها في جميع أنحاء الإمبراطورية، ولا سيما في دلهي وفتحبور سيكري ولاهور وأكرا.

العمارة في عصر المغول المبكر (1526-1628) ومعاصريهم:

لم يصمد من العمائر التي رعاها بابور وابنه همايون إلّا القليل، على الرغم من أن الفضل في إدخال الأسلوب الفارسي في إنشاء الحدائق الرباعية إلى الهند يعود إلى بابور، كما أن همايون أسس «دين باناه»، وهي مدينة دلهي السادسة سنة 1533. أمّا شير شاه فكان هو الآخر راعياً مرموقاً للعمارة، فقد أعاد فتح طريق الحج المارة عبر منطقة نفوذه من البنغال إلى البنجاب. وعندما استولى عليها أكبر أصبحت طريق «صدقي عظام» (the Grand Trunk Road) التي خلّدها الشاعر روديارد كيبلنغ في قصيدته. وقد حصّن قلعة بُرانا (أو «الحصن القديم») في دين باناه وأضاف مسجد « قلعة كُهنه » (1540-5) هناك (الصورة 334). والجامع الذي يمثل همزةَ الوصل بين العمارة السلطانية والأسلوب المغولي الناشئ، فإنه يدمج المعالم اللودية، كالتخطيط ذي الرواق المنفرد والحجارة الرملية الحمراء المرصعة بالرخام الأبيض، بالإرث الهندي التقليدي كالشُرف البارزة إلى الأمام، وألواح الطنوف البارزة والمائلة (slab eaves) والطنوف التاجية (corbels). بيد أن أكبر إنجاز عماري طموح لشير شاه كان في ساسارام، وهي معقل عائلة السور المالكة في بيهار حيث رعى ضريحاً فخماً شُيّده بين الأعوام 1538 و 1545 (الصورة 335)؛ إذ جُعل الضريح مثمناً ومن طوابق ثلاثة، وبدا المبنى استمراراً لطرز من الأضرحة شُيّدت في دلهي لسلالة اللوديين، ولكن بكتلة أكثر فخامة، وعلى دائرة قطرها 41.5 متراً، وأقيم على أسس مدرّجة ودكة مرتفعة وأجنحةٍ (سرادقات) مقببة (أي «جاتريس») عند الأركان، مما

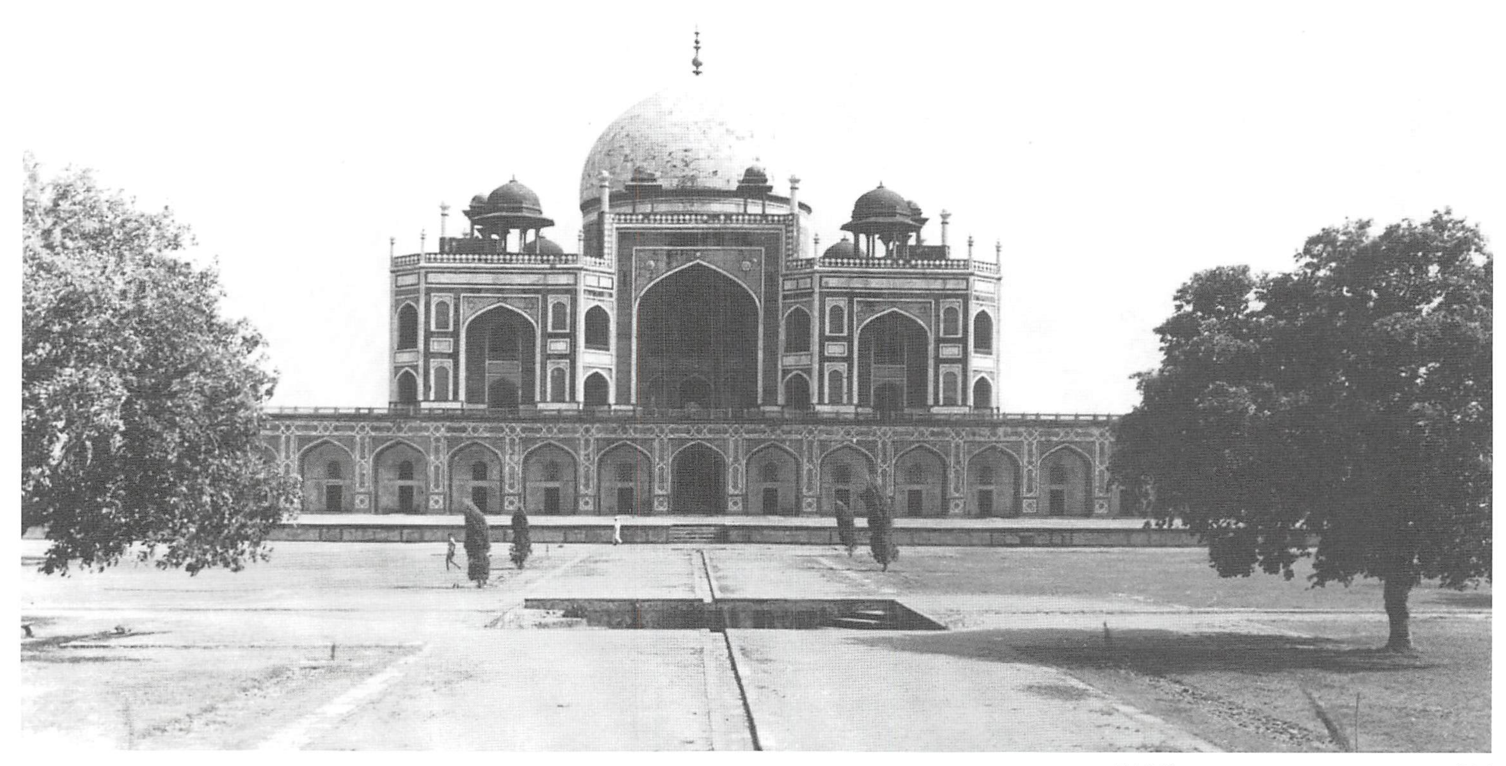
334. منظر من جهة الشرق لمسجد قلعة كوهنا، 1540-5، قلعة بورانا، دلهي.

جعل المبنى يبدو كتلة هرمية هائلة من البناء المرتفع 45.7 متراً على خمسة مستويات. والطوابق الثلاثة مكونة من أجزاء رُكّبت على بعضها؛ فتشكيل الطابق الأسفل قوامه شرفة ذات ثلاثة عقود على كل جانب، أمّا الثاني فازدان بحافات جُعلت على شكل جدران منخفضة تُشبه شرف إطلاق السهام (crenellated parapets) وسرادقات مقببة عند الأركان، في حين زُيّن الطابق الثالث بسلسلة من الجواسق تُفتح داخل القاعدة الدائرية للقبة جاذبةً عين الرائي أعلى المنحنيات الصاعدة للقبة وقمتها المزخرفة. وقد أقيم المبنى وسط بحيرة اصطناعية فسيحة يبلغ طول ضلعها 416 متراً، على حين يتيح انعكاس المبنى في الماء إحساساً بالأبهة والفخامة. أمّا قوام البناء فجُعل من الحجر الرملي العالي الجودة الذي نُقل من مشيّدات مجاورة في جُنار؛ ويبدو حالياً رمادياً، لكنه في الأصل متعدد الألوان من الأحمر والأزرق والأصفر والأبيض. ويقع بالقرب من طريق «صدقي عِظام» ما يتيح أقصى رؤية ممكنة؛ وبهدف تعزيز فكرة أن «شير شاه» كان حاكماً عادلاً وينحدر من نسب عريق أنشأ ضريحاً ثانياً في ساسارام لأبيه حسن سور، وآخر لجده إبراهيم سور في نارناول (1542-43) على بعد مائة وعشرين كيلومتراً إلى جنوب غرب دلهي، الذي كان أحد الوجهاء وتوفي سنة 1488.

وقد كانت رعاية همايون للعمارة موضع سجالٍ طويل، إذ نُسب عديد الأعمال في قلعة بورانا إلى رعاية شير شاه، ماعدا السرادق المثمن المعروف بـ«شير ماندل» الذي قيل إنه المكتبة التي تعثّر فيها الإمبراطور ولقي حتفَه هناك. أمّا الصرح الذي اقترن بهمايون، وهو ضريحه في دلهي (الصور 336 و 337)، فقد بُدئ العمل به بعد ست سنوات من وفاته وبرعاية نجله أكبر، وأنجز بعد عقد من الزمان بين 1571-72. ويقع هذا

335. ضريح شير شاه سو، 1538-45، ساسارام.

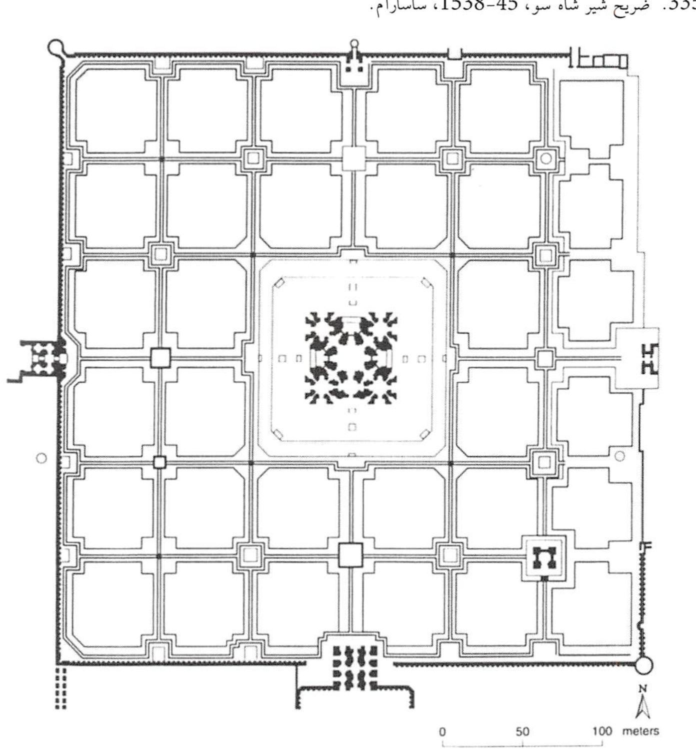




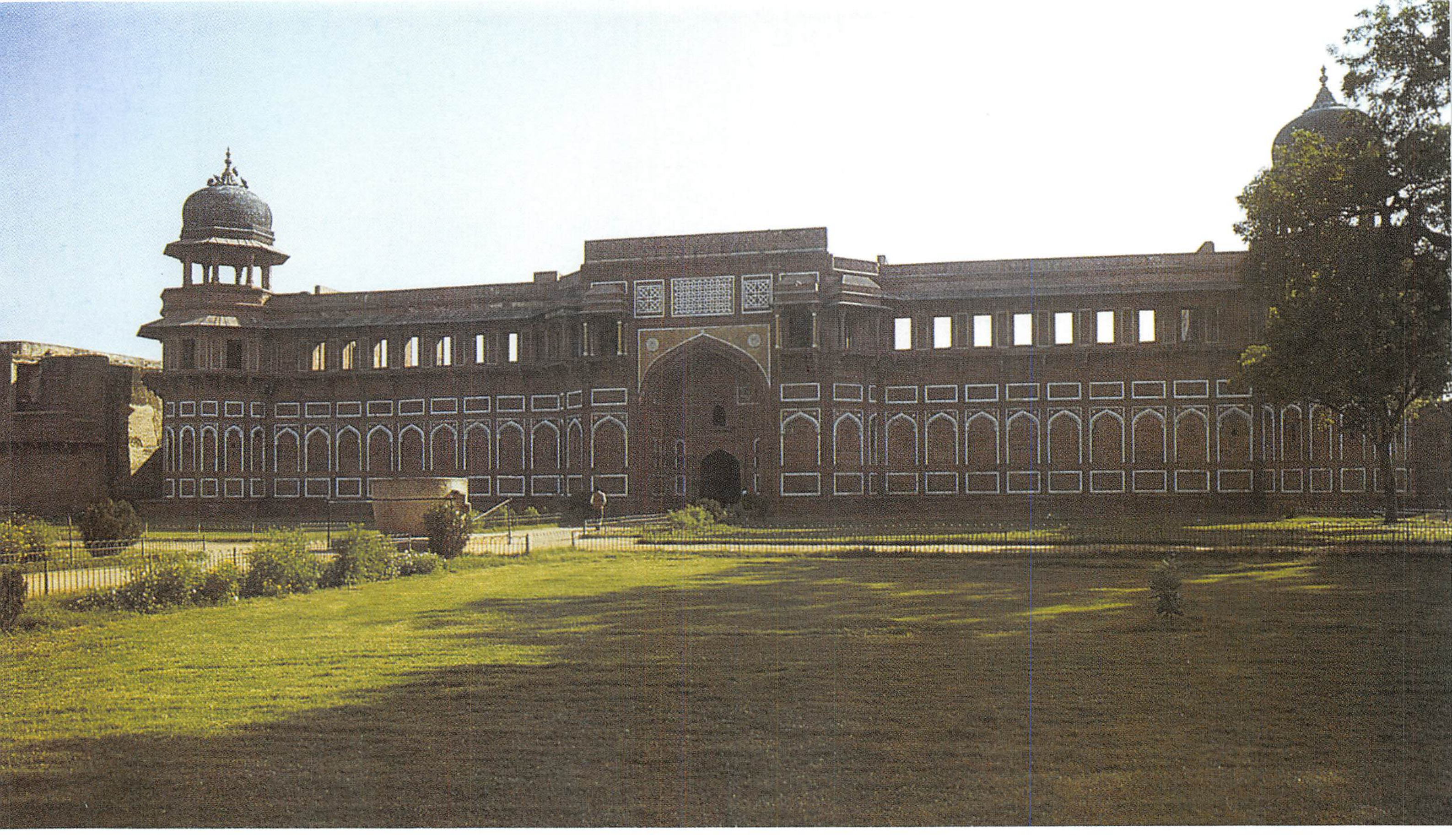
334. منظر من جهة الشرق لمسجد قلعة كوهنا، -1540 5، قلعة بورانا، دلهي.

الضريح على السهل المنبسط من دلهي قرب ضفاف نهر اليامونا، على بعد 1500 متر إلى الجنوب من أطلال سور دين بانا؛ وجُعل الضريح إلى الشرق من مزار نظام الدين أولياء (1325-1236)، وهو أحد أولياء الصوفية المبجلين، إذ كان خليفة الشيخ فريد شكركانج في الجشتية (Chishtiyya)، وهي الطريقة الصوفية التي حظيت بتقدير عالٍ من قِبل المغول الذين أعطوا لحكمهم شرعيةً باقترانهم بالمتصوفين. وقد أقيم ضريح همايون في مركز حديقة فسيحة (مساحتها 348 متراً مربعاً) مقسمة إلى ستة وثلاثين مربعاً بقنوات مائية وممرات مرتبة بمحور مستعرض، كما يجثو القبر على منصة فخمة (مساحتها 99 متراً مربعاً) مع ستٍ وخمسين حجرةً تحتوي على أكثر من مائة قبر، وترتفع المنصة ستة أمتار ونصف المتر، ويدعم هذا الارتفاع فخامة الضريح الذي يبلغ طول ضلعه 47.5 متراً، وارتفاعه 42.5 متراً فوق سطح الأرض. إن السطوح المستوية والدمج المنضبط بين الحجارة الرملية الحمراء والرخام الأبيض في لوحاتٍ مستوية يوحيان بالزهد والبساطة. ومن الداخل يحتضنُ الفضاء المركزي قبر همايون، على حين ضمّ طابقان جُعلا في الركنين عديدَ الحجرات المثمّنة التي تحتوي على قبور أفراد عائلة همايون. ويُدعى هذا الطراز من التخطيط بالفارسية بـ «هشت بيهيشت» (أي «الجنان الثمان»)، وعُرف أيضاً في إيران التيمورية (راجع الفصل الرابع). وعلى وفق ما نقله المؤرّخ المعاصر عبدالقادر بدَعوني أن مصمم الضريح ميراك ميرزا غياث، وهو مهندس معمار من أصولٍ إيرانية عمل في هراة وبخارى والهند قبل أن يُنفّذ هذا المشروع.

335. ضريح شير شاه سو، 45-1538، ساسارام.



لقد اعتمد مهندس ضريح همايون في التصميم على طيفٍ واسع من المصادر؛ ففي البناء استخدمَ التقانات والموادَ الأوليةَ نفسَها المستخدمة في عمائر نُفّذت في عصر



335. ضريح شير شاه سو، 45-1538، ساسارام.

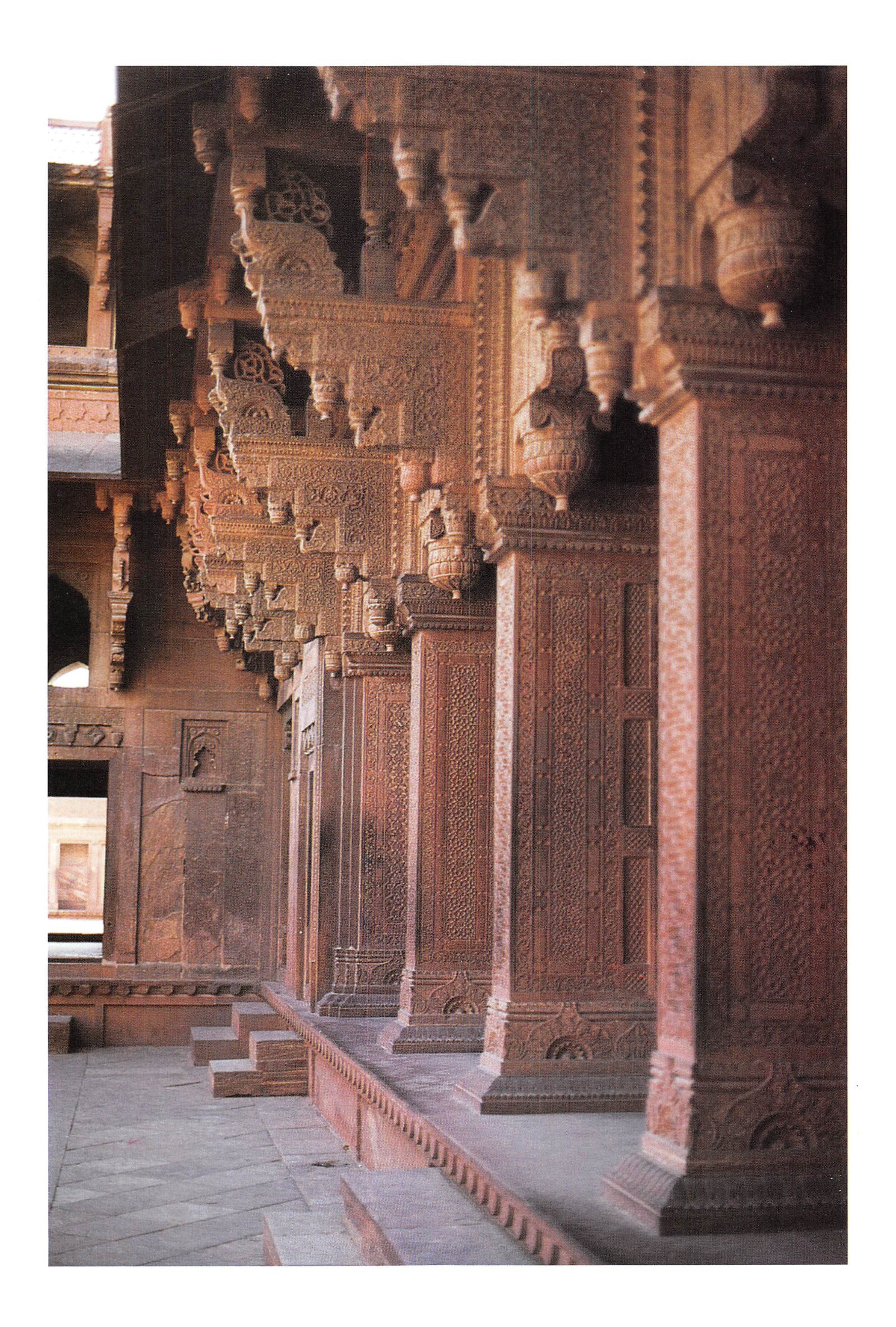
السلطنة وفي حقبة خلو العرش من سلالة السور؛ بيد أن الإلهام الأكبر استمدهُ من عمارة ضريح شير شاه الأصغر حجماً في ساسارام؛ إذ خُطّط لكليهما أن يكون صرحاً سلالياً على الرغم من أن ذلك لم يتحقق لأي منهما ولأسباب مختلفة. كما أن تصميم حديقة ضريح همايون جرى على منوال بركة ساسارام، ولكون الحديقة تمثيل فردوسي ضمني، ومن هنا جاء تصميم الهاشت بيهيشت. يُضاف إلى ذلك أن قبر همايون يُصنّف ضمن الإرث الإيراني من الأضرحة الفخمة، كما هي الحال في ضريح أُلجيتو في السلطانية (الصور 6-4) أو ضريح تيمور في سمرقند (الصور 53، 54)، فضلاً عن معالم أخرى كالتنسيق الشعاعي للمخطّط والبدن المُستطال والقبة البصلية المزدوجة، كلّها تشي بدراية معمّقة بالمخزون العماري التيموري.

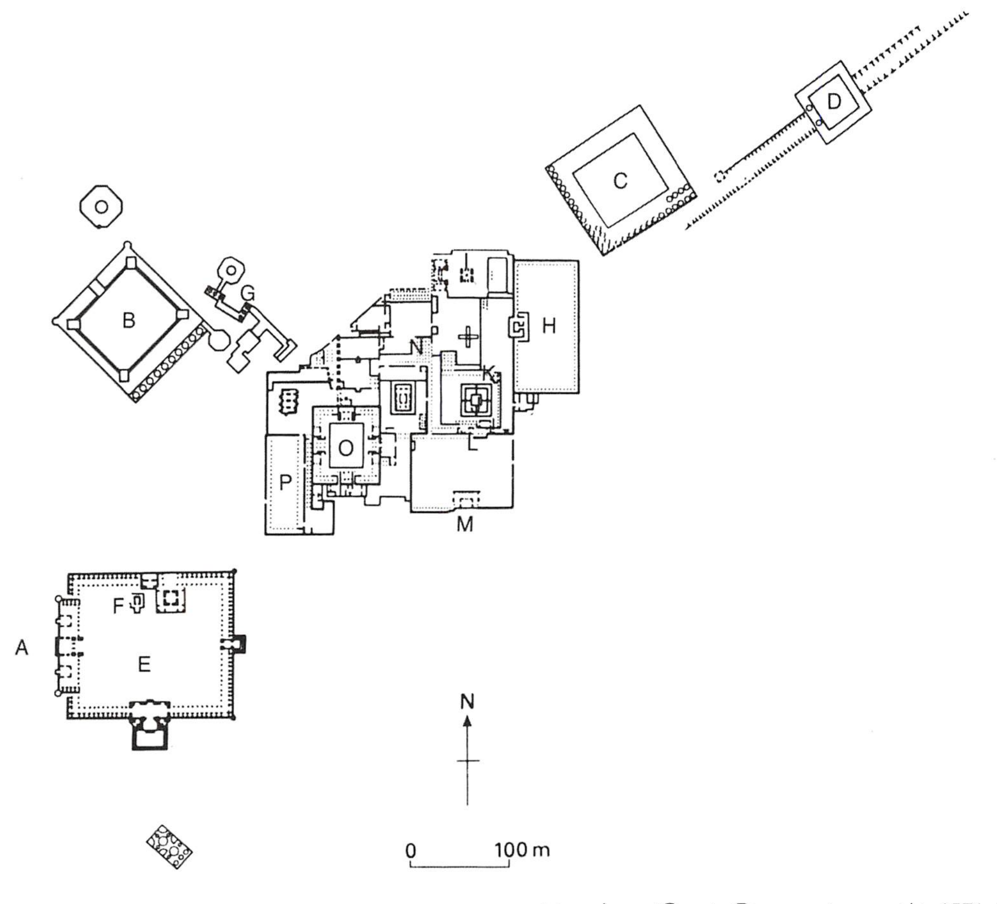
يبدو أن المعالم العمارية التيمورية كانت مألوفة ومتاحةً للمهندس، كما أنها مفضّلة لدى الراعي. يمثل ميراك ميرزا غياث الحرفين المتدرّبين على الإرث التيموري لإيران وآسيا المركزية، الذين هاجروا إلى الهند خلال القرن السادس عشر بحثاً عن رعاة لفن العمارة مستصحبين معهم الأسلوب التيموري العالمي، بنفس طريقة نقله إلى البلاط العثماني في وقت سابق. إن هذا التفضيل للأشياء التيمورية يُشير إلى تعلق حكام المغول في هند القرن السادس عشر بأسلافهم في إيران من خلال استخدام الصيغ والأشكال التي تُشبه أو تتطابق مع التيموريات. بيد أن الإرث العماري التيموري تغيّر على نحوٍ جذري في عصر المغول؛ ففي حين تفنن المهندسون التيموريون في ابتكار العقود وتنويع الفضاء الداخلي والتحكم به، على العكس من ذلك، جرى التركيز في عمارة ضريح همايون على الفخامة الخارجية التي أصبحت الشغل الشاغل، ونظّمت الأجزاء الداخلية ببساطة، وفي نهاية المطاف غدت هذه المعالم سماتٍ قياسيةً تميّزت بها العمارة في الهند.

لقد كان «أكبر» يحكم من دلهي، إلّا أنه انتقل بعد سنتين من اعتلائه العرش إلى عاصمته الجديدة في أكرا التي تبعد مائتي كيلو متر إلى الجنوب الشرقي. وقد أعيدت تسمية المدينة بـ«أكبر آباد» تشريفاً له وغدت الأعظم في إمبراطوريته. ويقع الجزء الرئيس من المدينة على الضفة الغربية من نهر اليامونة وزُوّدت بشبكة صرف للسيطرة على منسوب مياه الأمطار، وشيّدت أسوار جديدة للمدينة، وأعيد بناء القلعة المبنية من الطين والطابوق التي بناها اللوديون سنة 1565 من الحجر الرملي، وقد سميّت حديثاً بالقلعة الحمراء نسبةً إلى لونها الأحمر. وقوامها تخطيط شبه دائري وعشوائي كما في سابقتها، وعلى جهة المدينة جُعلت محصّنةً بخندق وسور مزدوج، تتخلله بوابة دلهي إلى الغرب وبوابة آمار سينك إلى الجنوب. وتتميّز البوابتان الضخمتان بصفوف من الكوات المقوسة المكسوة بقشرةٍ من الحجر الرملي الأحمر والرخام الأبيض، مع حلية بارزة جُعلت من الآجر الأزرق المُزجج. وعلى وفق ما ذكره المؤرخ المعاصر أبو الفضل، كان المشرف على بناء القلعة «محمد قاسم خان» الذي له الفضل في تنفيذ غيرها من أعمال الهندسة المدنية أيضاً؛ إذ لُقّب «سيد البر وعابر البحار» (ميري برر وبهر) وسيد الناريات (ميري آتيش).

وعلى الرغم من إعادة التصميم الذي تعرّضت إليه القلعة الحمراء، يمكن نسبة قصرين واقعين إلى الركن الجنوب الشرقي منها إلى حقبة رعاية السلطان أكبر، وكلا القصرين عبارة عن هيكلين من العوارض مرتبين حول فناءين مركزيين، فالقصر «أكبر محل» الذي لحقه الضرر جزئياً، والقصر «جيهان كير محل» الذي رعاه أكبر على الرغم من اسمه، فإنه أقدم قصر مغولي صمد. ومثل البوابات تكوّنت الواجهة من سلسلةٍ منتظمة من الكوات الكاذبة (blind niches) والألواح الحافلة بالموتيفات الهندسية، وينقسم الداخل إلى مجموعة معقدة من المساكن. وفي مقابل الزهد الهادئ الذي

339. طنوف من الفناء الداخلي لجيهان كير محل، القلعة الحمراء، أكرا.



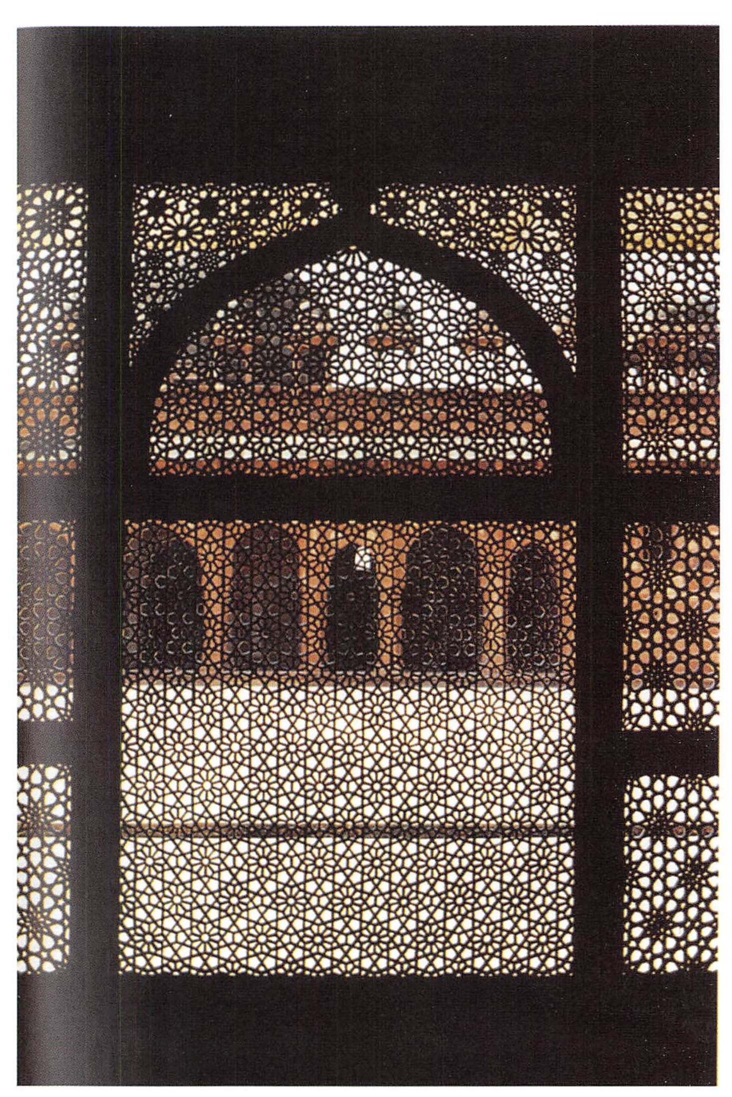


340. مخطط فتحبور سيكري، 9-1571، (A) صومعة سليم جشتي؛ (B) الخان؛ (C) مصنع أو دار المسكوكات؛ (D) السوق؛ (E) المسجد الجامع؛ (F) ضريح سليم جشتي؛ (G) بوابة الفيل؛ (H) ديواني عام؛ (I) خاص؛ (J) انوب تالاو؛ (K) دار السلطنة التركية؛ (L) خوابكة؛ (M) دفتر خانة؛ (N) بانج محل؛ (O) قصر جود بي؛ (P) الحريم.

وسمَ الجزء الخارجي، جُعل العديد من السطوح الداخلية مزخرفة بالحجارة المنحوتة (الصورة 339) والجص المزخرف والآجر. وتبدو الكَتيفاتُ والشكال (Brackets and struts) منحوتة ببذخ بموتيفات كالحيوانات الشبيهة بالتماسيح التي تنفث من أفواهها لفائف نباتية، وكلها مستوحاة من القصور الهندوسية في كواليور، كما تشي بأنها جُلبت من هذه المدينة الواقعة على بعد مائة كيلومتر إلى الجنوب؛ إذ كانت لها قلعة مذهلة تعود إلى حقبة تومار (العهد 1517-1398). ومع ذلك استُمدت أنماط الزخرفة الهندسية على السواتر والألواح المسطحة في «الجيهان كير محل» من التصاميم التيمورية، ولا سيما من زخرفة المخطوطات، إذ كانت المخطوطات التيمورية مصدراً ثراً للورش المغولية (راجع الفصل الثامن عشر)، كما أن الألواح المستوية وإقحام مواد ملونة بعديد الألوان فوق بعضها فوق بعض تُذكّر بالعمارة المبكرة لدلهي.

ويُلحظ التواشجُ نفسُه بين تقاليد الإرث العماري المتنوع المصادر في عمائرَ أفخم وأكثر انتظاماً في «فتحبور سيركي» (الصورة 340)، العاصمة الجديدة التي أسسها الإمبراطور أكبر سنة 1571. وتقع هذه المدينة على بعد أربعين كيلومتراً غرب أكرا على طول الممر الملكي الممتد لخمسة كيلومترات ويربط أكرا بأجمر؛ وقد جُعلت المدينة وسط سهل فسيح فوق قمة جبلية (من أربعة كيلومترات طولاً) ضيقة مطلة على بحيرة كبيرة، جافة حالياً. وقد أنشأ بابور حديقةً وسرادقاً مثمناً في هذا الموقع سنة 1527، ومنذ العام 1561 فتح السلطان أكبر من هنا طريقَ الحج إلى مرقد الشيخ معين الدين جشتي في أجمر (المتوفى 1236) مؤسس الطريقة الجشتية الصوفية. وقد كانت سيكري على بعد مسافة يوم من أكرا ومن موقع صومعة الشيخ سليم جشتي (1572-1479) الذي تنبأ غيبياً في سنة 1568، أن أكبر الذي لم يُرزق بولد سيُرزق بثلاثة أولاد، وفي السنة التالية أنجبت لهُ زوجته من راجبوت، مريم الزماني، الأمير سليم (الملقب لاحقاً بـ «جيهان كير») في سيكري. واحتفاء بهذا الحدث أمر أكبر بعد سنتين ببناء مدينة جديدة سميت بـ «فتح آباد» (أي مدينة النصر)، وهو اسم فارسي سرعان ما استُبدل باسم هندي أكثر شعبية وهو «فتحبور سيكري» الذي كان في محله ووقته، ولا سيما بعد الفتح الذي حققه أكبر في كجورات سنة 1573. وقد أنجزت حركة البناء هذه في العاصمة الجديدة خلال عقد من الزمان، لكن الإمبراطور غادرها إلى لاهور في البنجاب بلا رجعة سنة 1585. وقد نُقل أن السبب في مغادرة أكبر المفاجئة هو نضوب مصادر المياه فيها، لكن ذلك لم يرد في أي من المصادر الإخبارية المعاصرة، فضلاً عن توافر مصادر جمع المياه وخزنها وتصريفها بالآبار المدرّجة (stepwells)× والخزانات والبرك والأحواض والقنوات. بيد أن تفسيراً آخر مفاده أن السلطان أكبر غادر عاصمته ليكون قريباً من الثورة السياسية والعسكرية التي نشبت في أعقاب وفاة أخيه غير الشقيق، ميرزا حاكم محمد، حاكم كابول.

يمكن نسبة أهم العمائر في فتحبور سيكري إلى الأعوام الأربعة عشر من إقامة السلطان أكبر في مسكنه الرئيس بالعاصمة. وبمقارنتها بحاضرات العمارة الإمبراطورية في دلهي أو أكرا أو أصفهان (راجع الفصل الثالث عشر)، شيّدت هذه العاصمة في وقت قياسيّ وبرعاية منفردة، بينما وامتاز تخطيطها بوحدة التصميم القائم على نسبٍ منتظمة

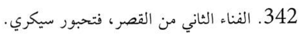


341. ساتر من الرخام، ضريح سليم جشتي (4-1573)، فتحبور سيكري.ة؛ (L) خوابكة؛ (M) دفتر خانة؛ (N) بانج محل؛ (O) قصر جود بي؛ (P) الحريم.

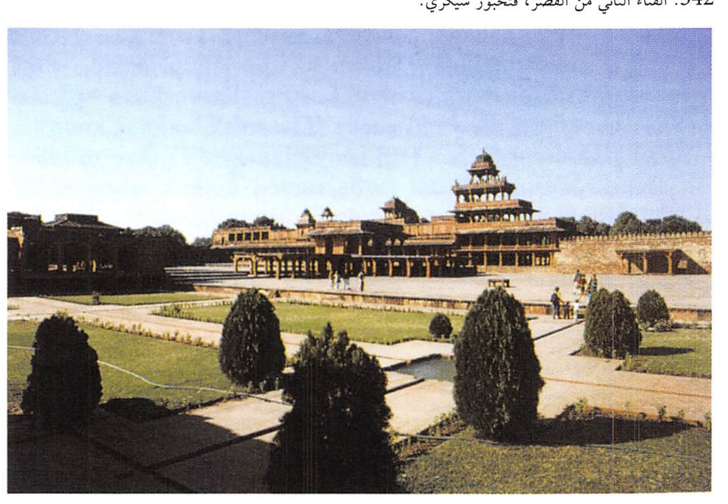
وهياكل معيارية. ويمكن تلخيص عملية إنشاء فتحبور سيكري بسلسلة من الهياكل المترابطة رُكبت بجوار بعض فوق قمة جبلية زوّدت المشروع بالحجر الرملي الأحمر اللازم. وقد أقحمت المدينة بين مدينة سيكري القديمة الواقعة إلى شمال شرق صومعة سليم جشتي (A في التخطيط) إلى الجنوب الغربي. ويُحيط بالمدينة سبعة كيلومترات من الأسوار الحجرية الضخمة وسواتر أو متاريس (parapets) ومنافذ (لا تظهر في التخطيط) ما عدا الطرف الشمالي الغربي حيث كان شط لاهور الذي اختفى عن الوجود. وكانت مساكن الناس منتشرةً خارج الأسوار في دائرة نصف قطرها عشرين كيلومتراً في حين انتشرت على الأطراف الحدائقُ الملكيةُ ودورُ الاستراحة ومنطقةُ لهو وقمار، فضلاً عن مدرسة تجريبية متخصصة في دراسة اكتساب اللغة لدى الأطفال. وقد رُتبت المباني ضمن المدينة في طريقتين: المباني الخدمية كالخانات (B) ودار المسكوكات أو معاملها (C) ومجمع سوق طويل (D) (بالفارسية چهار سوك) جُعلت متعامدةً على المحور الجنوبي-الغربي-الشمالي-الشرقي من القمة، في حين جُعلت مشيّدات القسم الإمبراطوري، ومنها المسجد الجامع (E) ومنطقة سكنية وإدارية عرفت بمنطقة القصر (دولت خانة) ، في زاويةٍ من القمة وبمواجهة القبلة.

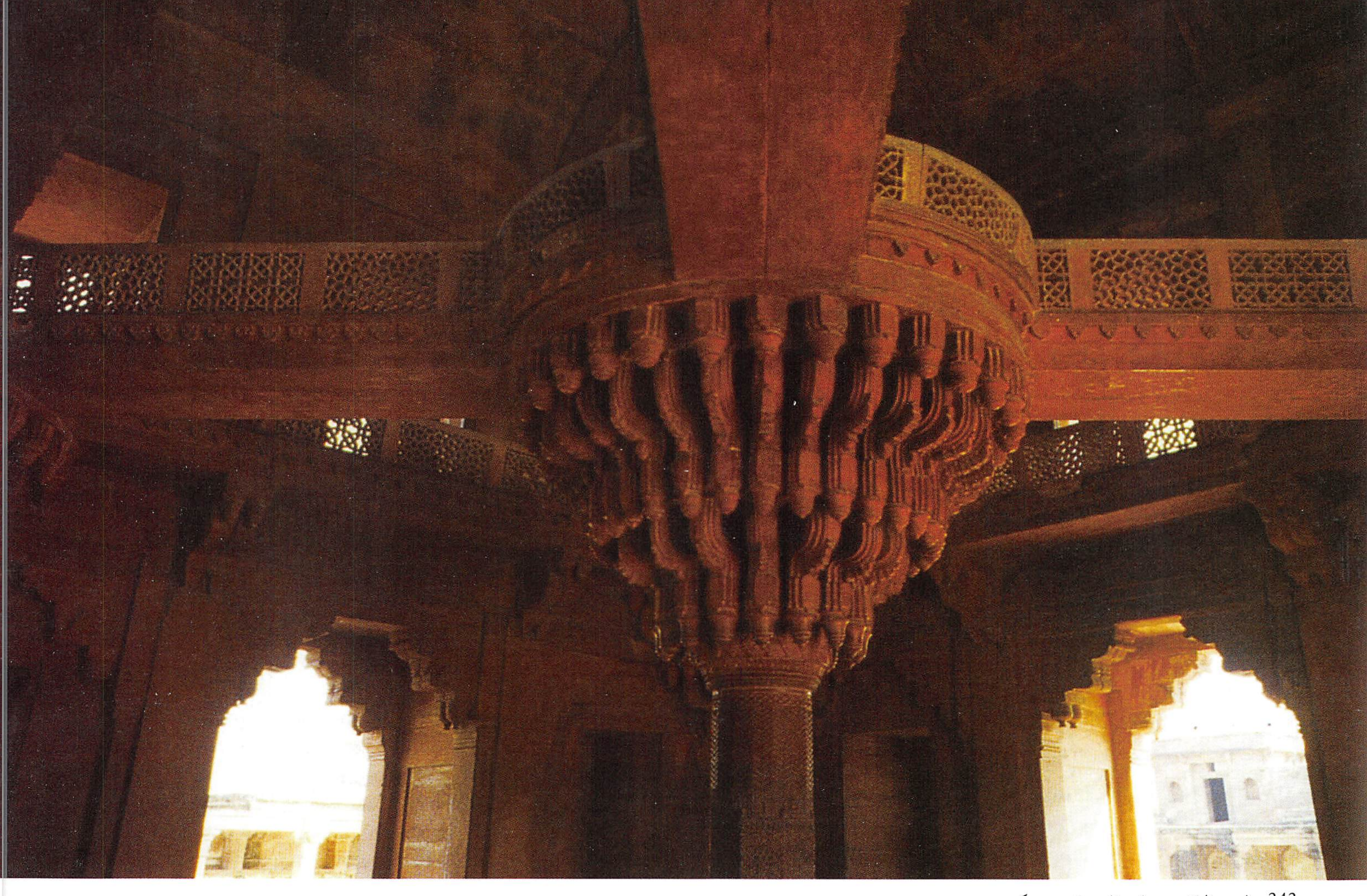
أمّا المسجد الجامع في فتحبور سيكري (4-1573)، وهو من أكبر جوامع الهند، فقوامه مبنى مربع الشكل مقام على منصة، وفيه الفناء المركزي الكبير (بأبعاد 95 في 118 متراً) محاطاً بأروقة متعددة القباب. كما يوجد صف من السرادقات المقببة تُتوج رواقَ الصلاة على الطرف الغربي، أمّا الواجهة فقد قسّمت بإيوان طويل يحيط بقبة الحرم. ويوجد مقابل المحراب في السور الشرقي، البوابة الإمبراطورية (بادشاهي دروازه) التي تتيح الوصول إلى القصر. وجُعل كلّ من الباب وقبة الحرم بمحاذاة صومعة سليم جشتي إلى الغرب ويكوّنان المحور شرق-غرب للمسجد. أمّا المحور شمال-جنوب فيستدلّ عليه من منفذ فخم (ارتفاعه 34 متراً) في السور الجنوبي، وهو عبارة عن بوابة باسقة (بولاند دروازه) يمكن الوصول إليها من الأسفل باستخدام سلالم شاهقة. وعلى الطرف الشمالي من الفناء ينهض قبر سليم جشتي (F) الذي جُعل بالرخام الأبيض، وهو عبارة عن مربع صغير (طول ضلعه يساوي 14.63 متراً) مع مدخل مسقوف أمامي محمول على كتيفات (brackets) ثعبانية الشكل مذهلة. ويُحيط الغرفة المركزية شرفةٌ ذات ساتر شبكي محبوك (بالفارسية جالي) (الصورة 341) وهي من أروع النماذج من نوعها. ويبدو الضريح واضحاً للعيان كونه المبنى الوحيد الذي ينفرد بغياب الحجارة الرملية الحمراء، فقد اقتصر استخدام الرخام الأبيض على أضرحة الأولياء فقط. كما أن هذه القبور تتميز أيضاً بظُلَلها المكسوة بأم اللآلئ في تقنية ارتبطت بكجورات خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر (الصورة 382).

لقد كان القصر في فتحبور مجمعاً فخماً (أبعاده 340 في 275 متراً) مع مناطق عامة إلى الطرف الشمال الشرقي وأخرى خاصة إلى الطرف الجنوب الغربي. ويقع المدخل الرئيس إلى الشمال الغربي من القمة عبر بوابة الفيل (G) التي تخرّبت حالياً، لكنها معروفة من الرسومات الموجودة في الكتب (الصورة 365). ويبدو أن طبقة النبلاء عاشت في منطقة مثلثة مكوّنة من خانٍ يقع داخل البوابة والسور الشمالي من المسجد الجامع والسور الغربي من القصر. وعلى الزائر المار من بوابة الفيل المرور عبر سلسلةٍ من الممرات والبوابات، التي تخرّب معظمها الآن أو أُحيطت بأسوار، ومن ثمّ الوصول إلى الفناء في أقصى الشمال الشرقي المعروف برواق الدولة ("ديواني عام"، H على التخطيط). إن هذا الفناء الفسيح (أبعاده 100 في 50 متراً) كان محاطاً بأروقة، فضلاً



342. الفناء الثاني من القصر، فتحبور سيكري.





343. العمود المركزي، ديواني خاص، فتحبور سيكري.

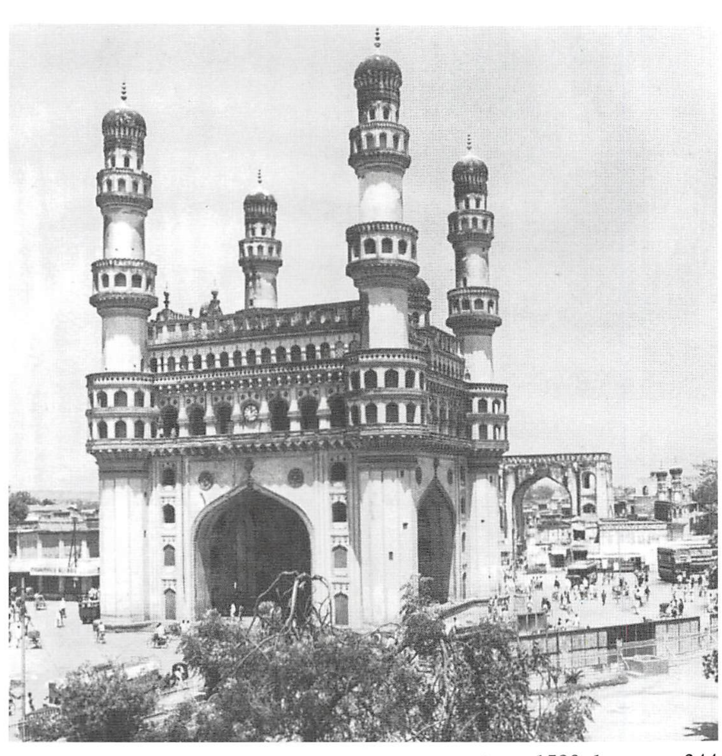
على لوجيا من خمس بائكات وسواتر من الحجارة الرملية المنحوتة، يَبرز من وسط الطرف الغربي. وكان الفناء يُستخدم لاستقبال العامة وللمراسيم ولصلاة الجماعة، ويبدو أن الإمبراطور كان يجلس في المقصورة الملكية (loge) بمواجهة الشرق.
وهناك بابٌ صغير مقام على الركن الشمال الغربي من رواق الدولة تُفضي إلى الفناء الثاني (الصورة 342) التي استخدمت، على ما يبدو، لمناسباتٍ شبه عامة. ويوجد على الطرف الشمالي سرادق من طابقين (I)، عُرف بين الناس بـ «ديواني خاص» (أي الرواق الخاص). وبداخله وجد عمود مركزي بكتيفات منحنية (curvilinear brackets) يدعمُ المنصة المستديرة بدرابزين من السواتر الحجرية المخرّمة (الصورة 343) يبدو أنها كانت العرش. ويوجد أيضاً جسور جُعلت على شكل سواتر في الأركان تصل المنصة بالممشى الذي يطوّق الغرفة. وعلى المستوى نفسه من الخارج توجد شرفة (بالكون) محمولة على كتيفات. وعلى الطرف الجنوبي من الفناء يُلحظ لوح بحجم الإنسان حيث كان أكبر وحاشيته يلهون بلعبة تُشبه الطاولة، فضلاً عن برميل صغير (J) عُرف بـ «أنوب تالاو»، كان يملؤها أكبر بالقطع النقدية بين الأعوام 89-1579 في موسم جمع الهبات للفقراء والمعوزين. وعُرفت البناية بـ «منزل السلطان التركي» (K) وتتميّز بمشاهدها من رسومات الحيوان والطير المنحوتة بحلية نافرة منخفضة على الدادو الداخلي مستوحاة من أغلفة المخطوطة الفارسية (الصورة 87 على سبيل المثال)، كما أنها دليل آخر على رواج الأسلوب التيموري العالمي في البلاط المغولي. وجُعلت على الطرف الجنوبي من انوب تالاو غرفة نوم أكبر، المسماة «خوابكه» (L)، وعلى أقصى الجنوب هناك فناءٌ آخر مع مبنى (M) يتوسط الطرف الجنوبي ويُدعى «دفتر خانة» (أي المكتب).
وهناك سرادق من خمسة طوابق يعلوه جوسق مقبب (N) ينهض فوق الطرف الغربي من الفناء الثاني، ويعرف حالياً بـ «بانج محل» (أي «القصر ذو الطوابق الخمسة»)؛ إذ إنه أعلى مبنى في مجمع القصر. وهو عبارة عن بناء هرمي متوازن يطل على الفناء إلى الشرق، وجُعل محاطاً بمبانٍ مدنية، كما أنه نقطة الانتقال من المناطق العامة للطرف الشمالي الشرقي إلى الخاصةً إلى الطرف الجنوبي الغربي، التي تضمّ بضعة فناءات فسيحة وسرادقات اكتسبت أسماءً لا تمت بصلة بوظيفة كل منها في القرن السادس عشر. فقصر «جوده باي» (Jodh Bai's palace) (O) على سبيل المثال، ربما كان مسكن السلطان أكبر، أمّا المبنى الطويل المفتوح الملحق به والواقع على الطرف الجنوبي الغربي فربما كان قصر الحريم. إن معظم هذه العمائر كانت هياكل من العوارض بحدودٍ حادة جرى عليها التعديل لإضافة ظُلَل حاجبة (awnings) وسواتر من القماش، وربما تكون الخيام قد استخدمت أيضاً للغرض نفسه في الفناء.
وقد التزم المؤرّخون المعاصرون الصمت حيال قصر أكبر في فتحبور، كما أن ندرة الدليل النصي والتاريخي جعل من تناول هذه العمائر في سياقها أمراً شاقاً، وأفضى إلى الكثير من التكهنات والنظريات الخيالية. لذا اعتمدت التأويلات الخاصة بأغراض

القصر وأجزائه العمارية على التحليل الشكلي لهم. فالقصر شيّد للاستفادة من الموقع، في حين جُعل بانج محل (N) تاجاً فوق باقي المشيّدات. ففي اسطنبول أقحم السلاطين العثمانيون قصورهم ومسجدهم في النسيج الحضري الموجود أصلاً (راجع الفصل الخامس عشر)، في حين جرى العكس في فتحبور، إذ تكوّن النسيج المعماري الذي ضمّ القصر من معالم الأرض وخطوطها وموقع المدينة القديمة وصومعة سليم جشتي. أمّا في حالة طوپقپو، فقد كان هناك تقدم طولي واضح من العام إلى الخاص، إذ اقتيد الضيف بين سلسلة من الفناءات المنعزلة الواحدة تلو الآخر قبل الوصول إلى السلطان. وكانت هناك مجموعة من المناطق المتاخمة رتّبت عشوائياً من العام إلى الخاص، من رواق الدولة (H) وحتى قسم الحريم (Q). ولم يكن هناك حاجة لتشييع الضيف، إذ حذا المغول حذو الفرس في بروتوكولات استقبال الضيوف، فقد كان الحاكم يخرج على جواده في استقبال الضيف الشرفي. كما أنه كان هناك محور متدرّج من الظهور الملكي بدءاً من محور الشمال-الجنوب عبر «ديواني خاص» (I)، والفناء الذي يضمّ لوحة الطاولة، ثمّ اجتياز البائكة البارزة المطلة على برميل الهبات «أنوب تالاو» (J)، وأخيراً الولوج إلى النافذة الصغيرة الناتئة من الواجهة الجنوبية من «الدفتر خانة» (M). وقد تكون هذه الشرفة هي الـ «جهاروكة» (jharoka) أو العرش المظلل الذي يمكن رؤية نماذج منه في قصور مغولية أخرى كما في القلعة بلاهور والمعروفة من الرسوم المعاصرة (375). إن من أهم أماكن الالتقاء في فتحبور سيكري هي النقاط المؤطّرة والمرتفعة حيث يجلس الإمبراطور في ظهوره الملكي.

لقد صاغت العمارة المغولية سماتها المعمارية الخاصة بها خلال عهد السلطان أكبر، عندما فاقت عجلة العمارة المتسارعة حمى البناء التي شهدها القرنان الماضيان خلال عهد آل طُغلُق (راجع الفصل الحادي عشر). فقد انعكس توسع حدود الإمبراطورية المغولية على عمارتها، إذ هاجر الحرفيون إلى البلاط المغولي؛ وهكذا انصهرت عناصر متنوعة من الأساليب الهندية المبكرة والآسيوية المركزية والفارسية في بوتقة واحدة مع الحجارة الرملية الحمراء المنتشرة في كل مكان، التي لم تكن متوافرة وحسب، بل وسهلة النحت أيضاً، فضلاً عن جمالها وجاذبيتها ولونها الذي احتكرته العمارة الإمبراطورية. كما غدا البناء القائم على العوارض سمةً غالبةً في عمارة القصور، في حين اقتصرت عمارة الأقواس على المساجد والأضرحة والمداخل الفخمة.

وفي الوقت الذي كانت فيه العمارة المغولية تتبلور في شمال الهند، كان هناك أسلوب ناشئ آخر في الديكان يجمع معالم من الإرثين الإيراني والهندي ويشق طريقَه إلى الوجود. وقبيل نهاية القرن الخامس عشر، كانت المنافسة المشتدة رحاها بين مسلمي الديكان الأصليين والدخلاء تقوّض نظام البهاميين، السلطنة القوية التي حكمت في شمال الديكان من كولباركه منذ العام 1347 (راجع الفصل الحادي عشر) (الصور197 و198). وقد خلفهم خمس سلالات محلية، كلهم من خدم سابقين؛ إذ كانوا في تصارع مستمر فيما بينهم، لكنهم اتحدوا لبعض الوقت سنة 1564 لسحق الدولة الهندوسية في فيجاياناكار، الواقعة إلى الجنوب مباشرةً، وسلبوا عاصمتها الثرية في تاليكوتا. وقد جذبت نجاحاتُهم اهتمام المغول، إلّا أن الديكان لم تنضمّ إلى السلطنة المغولية قبل العقد 1680 وفي عهد اورنغزيب.

وقد كانت الدولتان اللتان حكمتا أطول مدة بعد البهاميين هما سلالة عادل شاه (العهد 1490-1686) المنحدرة من يوسف عادل خان، التركي الذي كان حاكماً على بيجابور لدى البهاميين، وسلالة قطب شاه (العهد 1512-1687) المنحدرة من القائد القرة



344. جار مينار، 1-1590، حيدر آباد.

قوينلو التركماني الذي كان حاكماً على تيلينغانا، الواقعة إلى أقصى شرق الأراضي البهامية. وكانت كلا الدولتين شيعيتي المذهب وتمتعت بأواصر قوية مع الصفويين في إيران، وكانتا مركزين قويين لرعاية الأدب والرسم والعمارة. فقد حكمت سلالة عادل شاه من بيجابور، التي حافظت على الكثير من العمائر المهمة أكثر من أي مدينة أخرى في الهند ماعدا دلهي، وربما كان الحاكم الخامس إبراهيم الثاني (للاطلاع على صورته، انظر 373) أروع راعي في الديكان. وقد امتاز الأسلوب العماري المحلي هناك بتجانسه من بين الأساليب الديكانية، من حيث الجمالية والتركيب، وتلخص ذلك الأسلوب في ضريح نجل إبراهيم، محمد (العهد 1526؛ الصورة 356).

أمّا دولة القطب شاه فقد حكمت أول الأمر من كولكوندا، بيد أن أسلوبهم العماري تجلّى في حيدر آباد التي خطّط لها الحاكم الثالث من السلالة العام 1-1590، محمد قولي (العهد 1612-1580)، فقد كانت حيدر آباد ضاحية من حصن كولكوندا. وقد وصف رحالةٌ ومؤرخون حدائقها وأسواقها وقصورها، بيد أن الصرح الأكثر إثارة للإعجاب كان «چار مينار» (الصورة 344) وهو ممر قوس النصر في مركز المدينة. فمن حيث الموقع والغرض، يُشبه چار مينار «تن دروازه» المشيدة قبل نحو مائة وسبعين عاماً في أحمد آباد (الصورة 202)، لكن بوابة أحمد آباد أفخم بكثير؛ إذ تبلغ مساحة الطابق الأرضي لچار مينار ثلاثين متراً مربعاً، كما أن كل قوس من الأقواس الأربعة المستدقة الرأس يتجه حسب البوصلة لـ 10.8 أمتار فضلاً عن المنائر الشاهقة في كل ركن، إذ تنهض كلٌ منها على ارتفاع 55.8 متراً فوق سطح الأرض، ويستدلّ على كل طابق من طوابق المنائر بشرف مقببة (arcaded balconies)، وهي سمة عُرفت بها العمارة القطب شاهية، في حين توّجت المنائر بالجواسق الدائرية ذات الأقواس المستدقة الرأس المزدانة بحلية مورقة في القاعدة، كما في مثيلاتها من عهد عادل شاه في بيجابور (الصورة 356). أمّا المنفذ إلى المبنى فأضاف لها المزيد من الروحانية



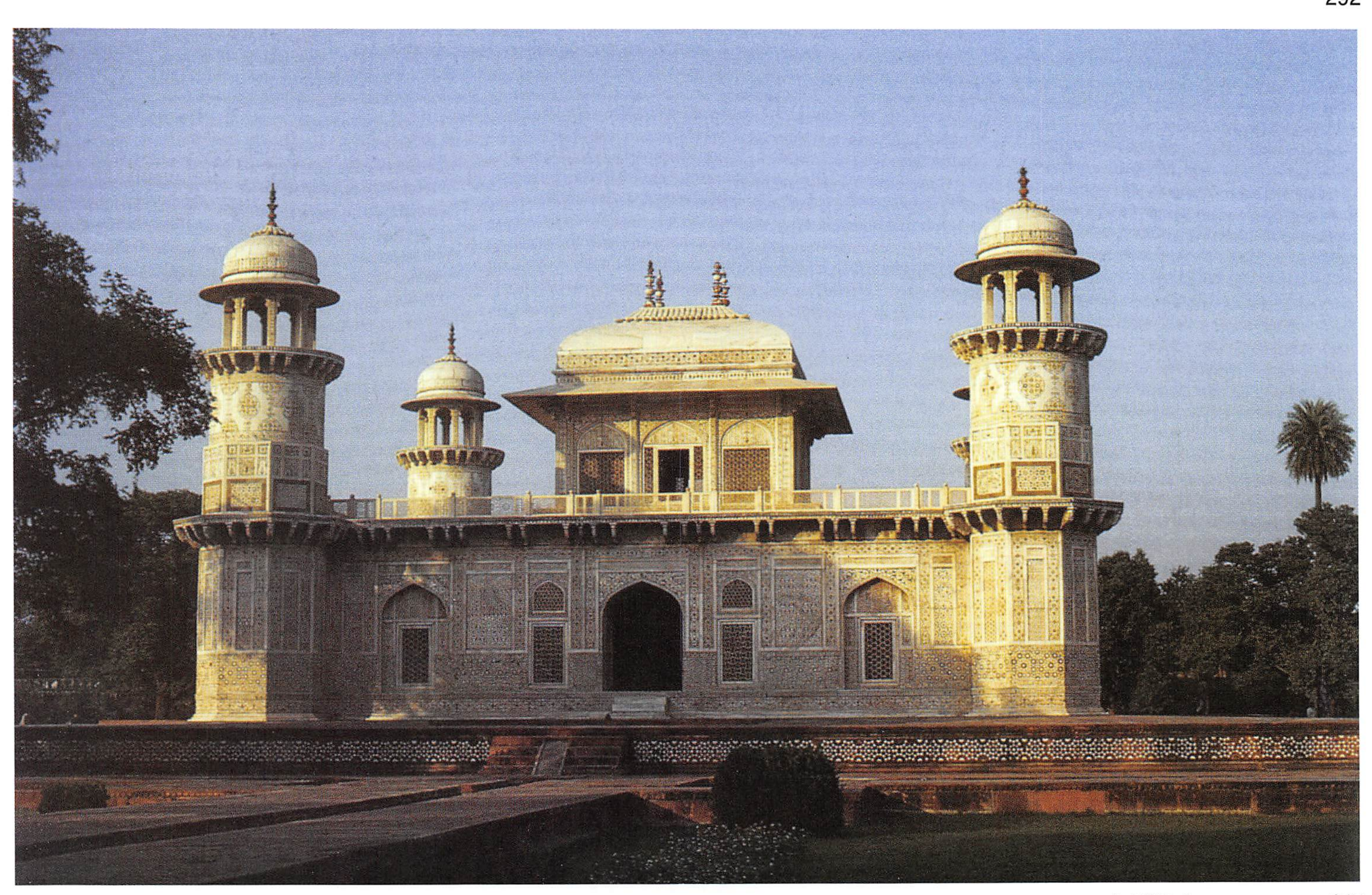
345. ضريح أكبر، 13-1605، سيكاندرا.

والهيبة، إذ يُظهر جزؤه الأعلى ابتكاراً مهيباً يتناغم مع المنارات الأربع الممشوقة.
ولقد شهدت وتيرة النشاط العماري في الإمبراطورية المغولية انتقالاً نوعياً في عهد نجل السلطان أكبر وخليفته «جيهان كير» من المشاريع العامة إلى العمارة ذات الطابع الخاص بالسلطان، ومنها إنشاء قصور الصيد والحدائق العامة والمعتزلات الفخمة، التي تخرّب معظمها. وقد كان الربع الأول من القرن السابع عشر حقبة انتقالية وتجريبية؛ إذ تميّزت مشيداته بسطوحها المنمّقة بإسراف، وبأنواع المواد من الحجر الرملي إلى الرخام الأبيض والتلبيس أو الترصيع بالحجارة (stone intarsia) والجص الملون والآجر. إن أهم عملٍ يُسجل في مطلع عهد جيهان كير هو بناء ضريح أبيه (الصورة 345) في سيكاندرا على بعد ثمانية كيلومترات شمال غرب أكرا. وقد أنشئ الموقع برعاية السلطان اللودي سيكاندار (العهد 1517-1489) وسمي الموقع على اسمه، ثم اختاره السلطان أكبر وأنشأ فيه حديقة «بيهيشت آباد» (أي نُزل الفردوس)، بيد أن البناء الحقيقي للضريح بدأ بعد وفاته في السادس عشر من تشرين أول / أكتوبر من عام 1605. وتفيد كتابةٌ حُفرت على منفذه بأن المبنى أنجز بحلول العام 1613، أي ثماني سنوات بعد اعتلاء جيهان كير العرش.

ومثل ضريح همايون في دلهي جُعل ضريح أكبر في سيكاندرا وسط حديقة غناء وفسيحة (مساحتها 765 متراً مربعاً) وداخل سور عالٍ ومقسّمة إلى أجزاء بقنوات مياه. ويبدو المنفذ الذي جُعل من الحجارة الرملية الحمراء متوجاً بأربعة منائر من الرخام الأبيض ومزخرف ببذخ بالرخام الأسود والرمادي والأبيض زُخرفت جميعاً داخل ألواح ذوات تصاميم هندسية وأربيسك زهري فخم شبيهة بأنماط استخدمت في المنسوجات. وتُشبّهُ الأبياتُ الشعرية الفارسية على الإطار حول العقد الضريحَ وحديقتَه بالفردوس، وتُفيد بأن الخطاط الذي نفّذها هو عبدالحق شيرازي الذي كُرّم بلقب «أمانة خان» (أي «النبيل الأمين») كما أنه المسؤول عن نسخ غيرها من النصوص في تاج محل. ويجثو ضريح أكبر فوق منصة مكسوة بالجص الملون (مساحتها 104أمتار مربعة؛ وارتفاعه 9.14 أمتار)، وللضريح أروقة وبوابات بارزة على جهاته الأربع، وجُعلت هذه البوابات من الحجر الرملي وداخل أطر مستطيلة مستوحاة من أشكال من البوابة الإيرانية الكلاسيكية (البشطاق)، كما أنها رُصّعت بالرخام.
والضريح (الذي تبلغ مساحته 52 متراً مربعاً) فعبارة عن ترتيب هرمي من ثلاث طبقات من السرادقات التي جُعلت من الحجر الرملي الأحمر مع سرادقات مقببة (Chahatris) في الأركان. ويُفضي بهو ذو ديكور بهي من الجص الملون صيغَ على الطريقة الفارسية (الصورة 346) إلى مُنحدر نازل إلى غرفة القبر المقببة في قلب البناية. وإلى الأعلى، يوجد فناء مفتوح يضمّ قبر الإمبراطور الرخامي المحاط بسواتر رخامية مخرّمة؛ ويتناغم لون الرخام الأبيض المذهل مع الحجارة الرملية الحمراء المستخدمة في كل مكان، وكذلك التباين الحاصل بين ثنائية الضوء والعتمة فوق القبر وفي أرجاء القبو (السرداب). وهذا البناء مؤشر حي على الانتقال من إرث الضريح المقبب التقليدي، كما هو الحال في ضريح همايون (الصورة 336) قبل نحو نصف قرن إلى الابتكار. فمن حيث طوابقه المتناقصة من الأروقة المعمدة، تنتمي عمارة هذا الضريح إلى الإرث الأم من البناء ذي العوارض المستخدم في تشييد القصور، في حين استُمدت المنصة والبائكات المقنطرة والبهو المزدان بالجص الملون والبوابات الشاهقة البهية بزخرفتها التي جُعلت من الترصيع بالحجر للتعويض عن الآجر، كلها سمات مستوحاة من الإرث التيموري في البناء المقوّس.
لقد تَطوّرَ التشطيب البارع والديكور الملون اللذان ميّزا منفذ الضريح في سيكاندرا في قبرٍ أصغر حجماً يقع إلى الشرق من نهر اليامونة مقابل أكرا (الصورة 347)، ويضمّ

346. تفاصيل من جدارية في البهو، ضريح أكبر، سيكاندرا.





347. ضريح اعتماد الدولة، 8-1622، أكرا.

رفات وزير الخزانة لدى السلطان جيهان كير، ميرزا غياث بيك المعروف بـ «اعتماد الدولة» (أي عماد الدولة)؛ فقد أصبحت ابنته ميهر النسا (أي «شمس النساء») زوجةَ جيهان كير «نور جيهان» (أي «نور الدنيا») وهي التي أشرفت على إنشاء الضريح خلال ست سنوات من وفاة أبيها سنة 1622. والقبر يتوسط حديقة رباعية، وقد جُعل السور العازل ودار الضيافة على نهر اليامونة والمنصة من الحجارة الرملية الحمراء التقليدية المرصعة بالرخام الملون، بيد أن القبر ذاته يعدّ الأول في الهند من حيث استبداله الحجارة الرملية الحمراء بالرخام الذي جُعلت منه الأرضية المرصّعة بالحجر المتعدد الألوان (polychrome pietra dura inlay). ويضمّ المبنى الذي يبلغ طول ضلعه إحدى وعشرين متراً حُجرة القبر محاطةً بغرف مستطيلة مزدانة بديكور من الجص الملون والمزخرف في أسلوب فارسي معروف. وقد جُعلت في كل ركن من الأركان الأربعة أبراجٌ مثمنةٌ تُشبه المنائر، فضلاً عن سرادق صغير أو طابق علوي ينهض فوق القبر. وهناك ثلاثة أبواب مقوسة على كل جانب توفّر الظلال لتتناغم مع السطوح اللامعة، في حين دلت الطنوف التاجية وحافات السقف على متانة الخطوط الأفقية وتماسكها.

إن هذه العمارة المتواضعة الشبيهة بالجوهرة مذهلة لديكورها البهيج الباذخ وتناغمها اللوني الهادئ. ففيها يُلحظ التغير الحاصل في تقنية الترصيع التقليدية، فالترصيع التقليدي بالرخام الملون (Opus sectile) استبدل بالترصيع بالحجارة (pie - ra dura) مثل حجر اللازورد واليشب والتوباز والعقيق، والعقيق الأحمر وغيرها التي طُمرت بين الرخام، في حين جرى دمج التصاميم الهندسية التقليدية والأربيسك بموتيفاتٍ تمثيلية مثل كؤوس الخمر ومزهريات مع أزهارها وأشجار السرو وغيرها من المتع البصرية؛ لتقتربَ من الوصف الباذخ للفردوس الأعلى في القرآن. إن الترصيع المتواشج بالألوان المتباينة بالأصفر والبني والرمادي والأسود المتناغمة مع الرخام الأبيض الأملس ينبئ بالولوج في مرحلة لاحقة من الرخام الأبيض المزخرف بالذهب والأحجار الكريمة التي ستطبع المباني الباذخة في المراحل المتأخرة من الرعاية المغولية.

العمارة في عصر المغول المتأخر (1858-1628) ومعاصريهم:

لقد حققت العمارة المغولية لحظتَها الكلاسيكية في عهد نجل جيهان كير وخليفته شاه جيهان، أحد أكرم رعاة العمارة في الإمبراطورية المغولية، ففي عهده أتاح التخطيط المركزي تناسقاً ثنائياً وخضعت الطرز والأشكال للتقييس والتحديد. فطرز مثل العقد المدبب الوسط أو المفصص انتشرت في كل مكان، في حين حلّ الرخام الأبيض والجص المزخرف العالي الجودة بوصفهما من الكسوات المفضلة والرائجة محل الحجارة الرملية الحمراء؛ إذ كانا مصقولين بإسراف ومزخرفين على نحو عجيب بالحلية النافرة والترصيع الملون والمحفور. وكما هي الحال في البلاط العثماني تحققت وحدة الأسلوب عبر مؤسسة البلاط التي ضمت تحت لوائها المعماريين الذين عملوا بالقرب منها وبإشراف مباشر من الإمبراطور.

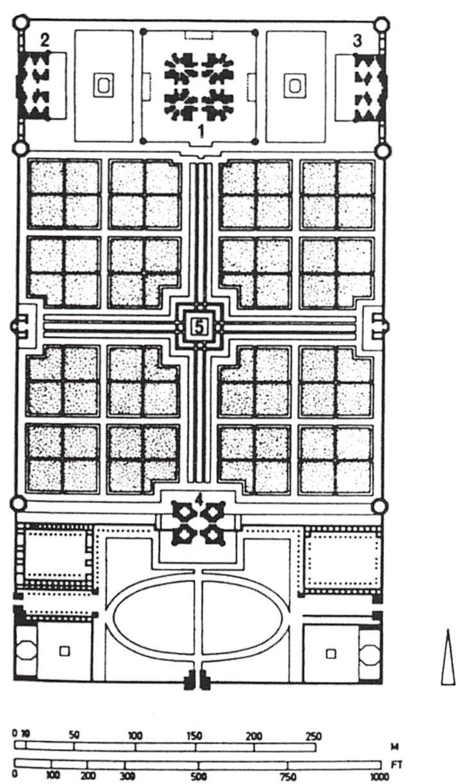
بعد وفاة جيهان كير (سنة 1627) بسبع سنوات، أَنجز نجله شاه جيهان ضريحاً لأبيه في

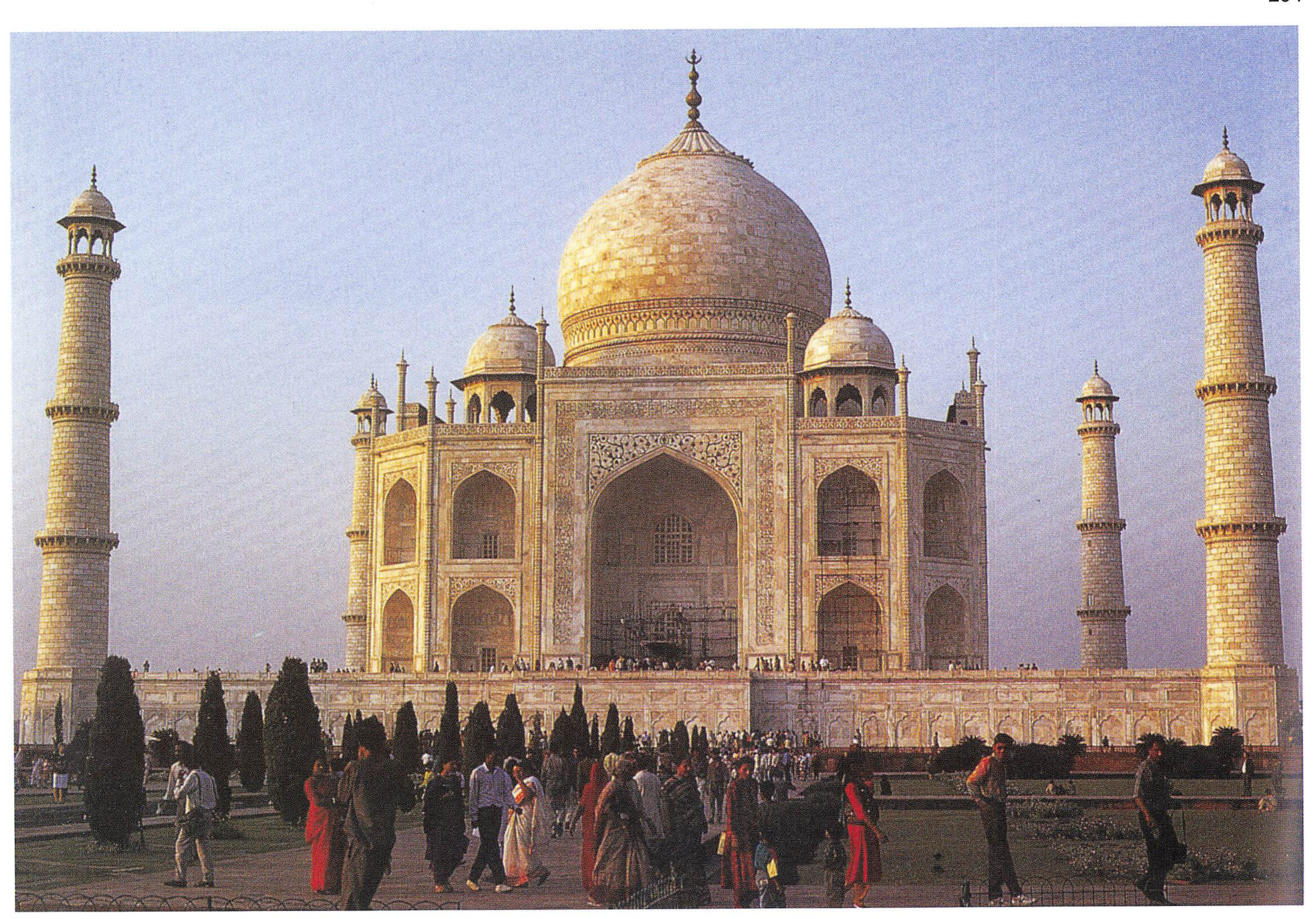
348. ضريح جيهان كير، 34-1627، لاهور.

شاديرا خارج مدينة لاهور، التي تمتعت بأهميتها الجغرافية لوقوعها على مفترق طرق قوافل دلهي ومولتان وكشمير وكابول، إذ امتدح الزوار حسنَ مساجدها وأسواقها وقصورها وحدائقها وعمائرها، التي لم يصمد منها إلّا القليل. وبالنسج على منوال الطراز المغولي جُعل ضريح جيهان كير وسط حديقة رباعية صُممت مبدئياً في حياته، ويقع الضريح إلى الشرق من مسيّج بلغت مساحته 500 متر مربع يَحدّه نهر راوي. وإلى الغرب شُيّد فناء فسيح ومسجد. وكما هو الحال في ضريح أكبر بسيكاندرا، قُسّمت الحدائق إلى ستة عشر مربعاً في حين وضع القبر على منصة ضخمة مساحتها 85 متراً مربعاً. والمرقد على العكس من سابقيه، عبارة عن طابق أرضي منفرد وأربعة منائر شاهقة عند كل زاوية منه (الصورة 348). وكان القبر في أعلى الطابق، لكنه نُقل إلى مكان آخر الآن، وكان محاطاً بسواتر من الحجر المنحوت وتُرك مفتوحاً على غرار ضريح أكبر في سيكاندرا (الصورة 345) ، ونُسج ديكوره الخارجي على منوال معاصريه من العمائر، إذ زُخرفت سطوحه المكسوة بالحجارة الرملية الحمراء بالرخام الأبيض وعلى أشكال مثل أواني الخمر والمزهريات.

أمّا تاج محل (الصور 349 و 350) الذي شيّده شاه جيهان في ذكرى وفاه زوجته الأثيرة عنده ممتاز محل، فأكثر شهرةً من مثيله الذي بناه لأبيه؛ وبالفعل فإن تاج محل يعدّ أشهر إنجاز في العمارة الإسلامية ومرفوع الذكر لدى البشر. وقد أصبح المنظر المميز لهذا المبنى، كما هي الأهرامات أو برج إيفل أو بيزا، أيقونة للبلد الذي يشمخ فيه. وقد بدئ العمل به بعد وفاة ممتاز محل المفاجئة سنة 1631 بوقتٍ قصير، وأنجز

355. حدائق شاليمار، لاهور، أنجزت 3-1642.





351. تفاصيل من الدادو، أكرا، تاج محل.

سنة 1647. وقد اشترك في عمارته ثلاثة مهندسين هم: أحمد لاهوري وعبدالكريم معمر ومكرمات خان، بيد أن أحمد لاهوري كان المهندس الرئيس على ما يبدو. وقد حذوا حذو التصميم المعروف وقتئذ، إذ جُعل المرقد في حديقة رباعية فسيحة (أبعادها 308 في 554 متراً)، ولكنه يختلف عن سابقيه بوقوعه إلى الطرف الشمالي وعبر ضفة النهر، وليس في الوسط، فضلاً عن المنفذ الذي جُعل إلى الطرف الجنوبي. أمّا الضريح والمنصة فمصقولان بالرخام الأبيض، وبمواد بلورية شفافة مما يميّز هذه العمارة عن غيرها ذوات الحجارة الرملية الحمراء غير النفّاذة، وعن مبنيين آخرين يكتنفان الضريح، وهما دار ضيافة إلى الشرق ومسجد إلى الغرب. ومن حيث التخطيط والكتلة يُعد الضريح أنموذجاً متقدّماً لضريح همايون في دلهي (الصورة 336)، لكن القبة البصلية الفخمة قائمة على بدنٍ أعلى، كما أن السرادقات الركنية الصغيرة جُعلت بجوار البدن، والحجرات المثمنة في الأركان متصلة ببعض بطريقة أكثر منطقية، في حين أطّرت المناراتُ الأربع المبنى. إن هذه الصورة المتوازنة بعناية تَنعكس في مياه القناة التي تقسّم الحديقة، كما أنها ازدانت أيضاً بالديكور الرخامي المصقول والمنحوت على نحوٍ تفصيلي ومنمنم.

وعلى العكس من ضريح اعتماد الدولة، لتاج محل ديكور ترصيع (pietra dura decoration) منضبط جُعل في مجاميع الأربيسك الرشيقة والنصوص الممتدة. ومعظم النصوص كانت قصار السور القرآن عن مسائل أخروية ولا سيما يوم الحساب. وقد جرى الاعتقاد بأن التأكيد على أمور القيامة والحساب في النصوص التي صممها أمانة خان، هي رسالة مفادها أن المبنى يُراد منه تجسيد تمثيلي لعرش الله فوق جنات الفردوس يوم الحساب. ويُلحظ على داخل الضريح وخارجه شريط مستمر من الدادو قوامه نباتات زهرية في حلية نافرة منخفضة (الصورة 351)، كما يُلحظ تكرار الموتيف نفسه في الترصيع الموجود على قبري شاه جيهان وزوجته، وفي الحجر الرملي الأحمر على الهياكل المحيطة. وقد استمدت هذه الموتيفات الزهرية من نقوش من نماذج عشبية أوربية ظهرت أولاً في الفن المغولي في مخطوطة نُفّذت لجيهان كير سنة 1620 (على الأرجح)، ومنذ حقبة شاه جيهان غدا هذا الموتيف منتشراً في كل مكان وفي الفنون المغولية جلها.

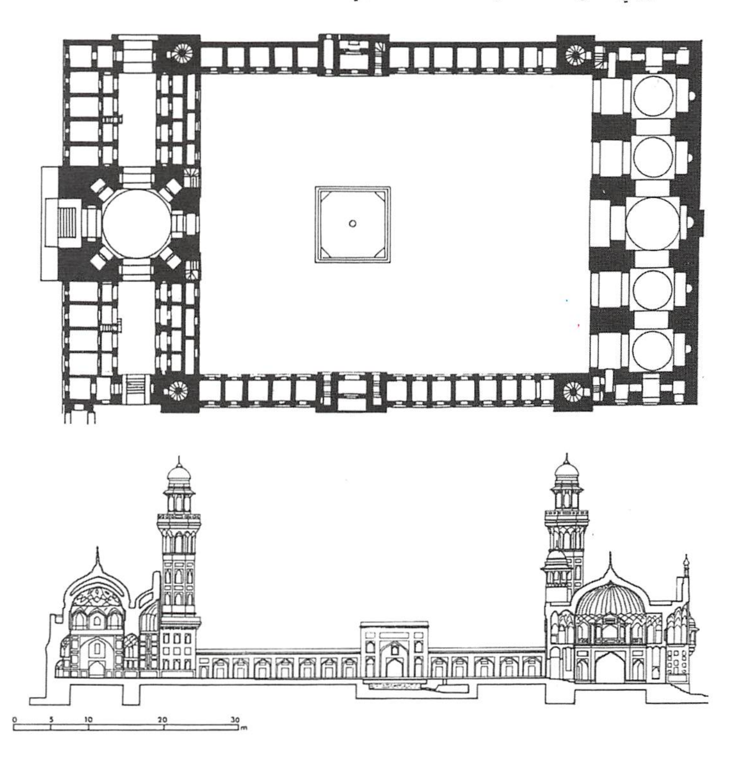
لقد كان شاه جيهان راعياً فذا للقصور ومساجدَ أخرى، وحين توليه السلطنة أمر بتجديد قلعة أكرا، وتم ذلك سنة 1637، وضمّ ثلاثة فناءات رئيسة وهي المنطقة الخاصة بالعامة (بالفارسية ديواني خاص وديواني عام)، ومنطقة خاصة بالكنوز والمقربين تعرف اليوم بـ «ماجهي بافان»، وبلاط سكني يعرف اليوم بـ «حديقة الكروم» (أنكوري باغ). ويقع البلاط الأول بالقرب من المدخل، والآخران، وهما خاصان بالإمبراطور وحاشيته، فمطلان على النهر. أمّا المسجد الجامع الواقع ضمن القلعة، فيعرف اليوم بـ «موتي»

351. تفاصيل من الدادو، أكرا، تاج محل.

(أي مسجد «اللؤلؤة») نسبةً إلى الرخام الأبيض البلوري المستخدم على السطوح الداخلية، ولم يكتمل قبل العام 1653 بعد أن نقل شاه جيهان العاصمة إلى دلهي. وقوام المسجد رواق صلاة مستطيل (أبعاده 49 في 17 متراً) مقسم بأكتاف متعامدة إلى ثلاثة أروقة من سبع بائكات مسندة إلى عقود محارية (cusped arches) ومتوجة بثلاث منائر بصلية الشكل. وقد شُيّدت نسخة أخرى أكبر من هذا المسجد في أجمر سنة 37-1636، وقد تميّز مسجد موتي في أكرا بنظامه الإضافي من البائكات المقنطرة، وهو الطراز المفضل من المساجد الصغيرة المنفذة برعاية إمبراطورية.

إن التخطيط ذا الرواق المنفرد الذي استخدم في مسجد شير شاه في دلهي (الصورة 334) كان المفضل أيضاً في بناء المساجد الجامعة الفخمة ذات الفناءات الفسيحة وأروقة صلاة ضيقة وواجهة فخمة (بشطاق) متوجة بثلاث أو خمس منائر. فجامع وزير خان في لاهور (الصور 352 و 353) الذي بناه طبيب البلاط حكيم علي من چنيوط سنة 35-1634، أنموذج من هذا الطراز. فللفناء المستطيل المعبّد (أبعاده 51 في 39 متراً) أربع منائر مثمنة ركنية ومحاط من جوانب ثلاثة بأروقة كل منها منفرد، وعلى الجانب الرابع، أو جانب القبلة، يوجد رواق صلاة ثلاثي القباب وبوابة فخمة. وجُعل المدخل الرئيس فسيحاً من جهة الغرب ليحتضن حجرة مثمنة مقببة خاصة بالسوق المتاخم. وبناء المسجد من الطابوق والفسيفساء المزجج والجص المزخرف، وهذه المواد المستوحاة من الإرث البنجابي جعلت منه غريباً على مساجد المغول في شمال الهند. فعلى سبيل المثال، المسجد الجامع في أكرا شيّد من الحجارة الرملية الحمراء مع الرخام الأبيض الذي استخدم على نحوٍ منفصل في مجاميع النصوص؛ وقد أنجز سنة 1648 برعاية ابنة الإمبراطور شاه جيهان من زوجته ممتاز، جيهان نارا، وقد جُعل للمسجد

354. ديواني خاص، القلعة الحمراء، 48-1639، دلهي.



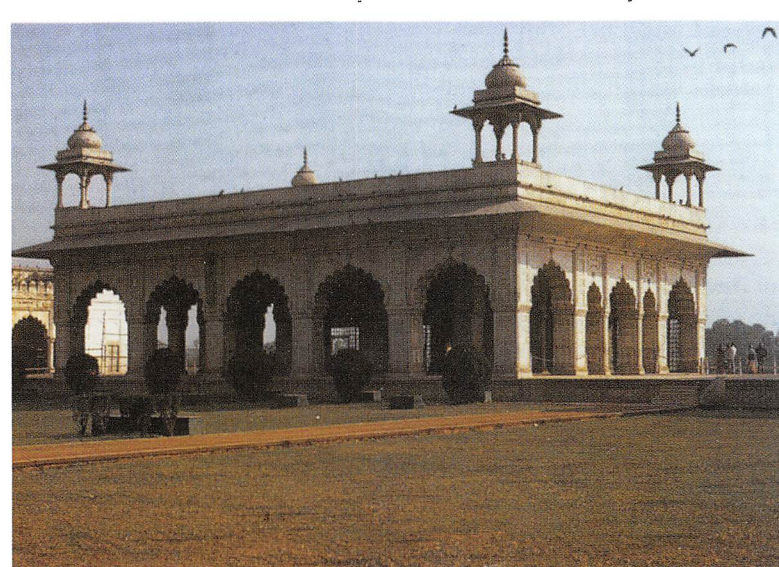


354. ديواني خاص، القلعة الحمراء، 48-1639، دلهي.

تخطيط أكبر من شأنه توسيع بائكات الأجنحة الخاصة برواق الصلاة إلى الضعف. وبالطريقة نفسها كُسي المسجد الجامع الذي شيّده الإمبراطور في عاصمته الجديدة في دلهي، «شاه جيهان آباد» سنة 1656-1650 بالحجر الرملي الأحمر. ويكتنف رواقَ الصلاة منائر ممشوقة.

لقد جرى الإعداد لإنشاء مدينة «شاه جيهان آباد» برعاية الإمبراطور نفسه منذ العام 1639 وحتى العام 1648، وكان الموقع عشوائياً وشبه مستدير وعلى أرض مرتفعة على طول نهر اليامونة، وشملَ معظم مدينة فيروز آباد القرن الرابع عشر. وقد صَمم هذا المشروع الضخم احمد لاهوري ومهندس آخر هو حميد؛ وأشرف على البناء «غيرة خان» و«مكرمات خان»، وهذا الأخير اشتغل أيضاً في عمارة تاج محل. وضمّت المدينة المسوّرة أزقةً واسعة وقنوات مياه وأسواق ومساجد وحدائق ودور النبلاء وقصراً محصّناً سُمّي بـ «لالا قلعة» (أي «الحصن الأحمر») نسبةً إلى السور العالي المشيّد من الحجارة الرملية الحمراء الذي أحاط بالقصور الرخامية البيضاء والحدائق

354. ديواني خاص، القلعة الحمراء، 48-1639، دلهي.



المنتشرة في كل مكان، ماعدا جانب النهر. أمّا القلعة التي جُعلت أضخم من مثيلتها في أكرا، فأعدّت بتخطيط محوري صارم، وامتدّ السوق المسقوف من بوابة لاهور إلى المدخل الرئيس إلى الغرب، إلى فناء أمام الرواق الخاص بالعامة (ديواني عام). كما شُيّد سرادق ذو عماد (أبعاده 57 في 21 متراً) من الحجارة الرملية الحمراء، ويُشبه رواقَ العامة في حصن أكرا، بيد أن له عرشاً رخامياً مسقّفاً بأعمدة درابزون تحملُ مظلة حجرية منحنية، في حين زُيّن الجدار الخلفي للعرش بألواح من الرخام الأسود المرصع بالحجر الملون بمجاميع حلية نباتية وزهرية. وتُظهرُ اللوح الصغيرةُ خلف العرش وفوقه «أورفيوس يعزف على قيثارته»، ذات الأصول الفلورنسية. وإلى الشرق وفي المقدمة يَطلّ على النهر صف من الحُجرات الإدارية والسكنية مرتبة على طول القناة، ومعظمها عبارة عن سرادق مسطح السقف ومنفرد الطابق ومبني من الرخام أو الطابوق ومكسو بالجص الأبيض المصقول. ولكل منها ظلّة صغيرة (أو منار edicule) في كل ركن من أركان السقوف، وتحتوي واجهاتها على صف من العقود المحارية وبأحجام متماثلة، ومرتكزة على أكتاف أو أعمدة محمية بطنوف واسعة. إن أفخم جزء وأكثره بذخاً هو قسم الحريم، والذي يُعرف أصلاً بـ «امتياز محَل»، لكنه يسمى الآن «الرانك محل» (أي القصر الملون)، فضلاً عن الـ «ديواني خاص» (أي رواق الحاشية أو المقرّبين) (الصورة 354) ، وقد جعل ديكورها ملوناً ومرصّعاً بالذهب والأحجار الكريمة والرخام المنحوت ببذخ.

كان شاه جيهان كوالده مولعاً بالحدائق ورعايتها رعايةً كريمة، وقد طوّر جيهان كير مدينة كشمير بوصفها منتجعاً صيفياً للبلاط، وكان من أولوياته بوصفه إمبراطوراً، تأسيس حديقة حول الينبوع الطبيعي في فرناك الواقعة إلى الجنوب من سرينكار، وبالفعل دشّنت زيارتُه إلى هناك سنة 21-1620 النشاطَ العماري للحديقة. إذ أمر نجلَه الأمير خُرّم (الذي سمي لاحقاً بـ «شاه جيهان») بحسر الجدول المحيط بـ «شاليمار» الواقع على بحيرة دال في سرينيكار؛ وقد أصبح الموقع المعروف بـ «فرح باخش» (أي «المبهج») الحديقةَ السفلى لحديقة شاليمار، كما سمّاها شاه جيهان. وفي سنة 1634 أضاف شاه جيهان إلى الطرف الشمال الشرقي حديقةً رباعيةً أخرى سمّاها «فاض بخش» (أي «واهب الخيرات»)، ومما يُذكر أنه بلغ عدد حدائق كشمير 777 (وهو رقم غير موثوق) في عهد جيهان كير. ولمعظمها سرادق مركزي، أمّا أروعها فجُعل في «فاض بخش» الذي بُني من الحجارة السوداء المحلية، وذلك فوق ينبوع تتجمع مياهه في قناة تشكل المحور الرئيس من الحديقة. وقد اصطفت المصاطب والبرك والقنوات الفرعيةُ على طول مجرى المياه للاستفادة من المواقع المنحدرة؛ زُرعت فيها مختلف الأنواع والأجناس النباتية والأشجار التي بلغت المائة عدداً، وكان من بينها أشجار دائمة الخضرة وورود البنفسج وزهرة الشمس وعرف الديك والياسمين وغيرها. ولم تقتصر هذه الأماكن على سحرها وعلى كونها أماكن راحة ومرح، بل كانت تدرّ مدخولاً هائلاً من عائدات الزهور والعطور والمسك وغيرها، وفي نظر أحد الزوار الفرنسيين، كانت لا تقل عن قصر فارساي.

ومن بين أهم مشيّدات شاه جيهان من الحدائق كانت حديقة «باغي فيض باخش وفرح بخش»، المعروفة الآن بـ «حديقة شاليمار» في لاهور (الصورة 355) وأنجزت سنة 43-1642، والاسم مستوحى من مثيلتها في كشمير، ولكنها تتميز بحجمها وسعتها. وكانت تُزوّد بالماء من قناة تربط نهر راوي بالمدينة، وقد حُفرت القناة بإشراف علي مردان خان، المهندس الإيراني الذي لجأ إلى البلاط المغولي سنة 1638. وكان قوام

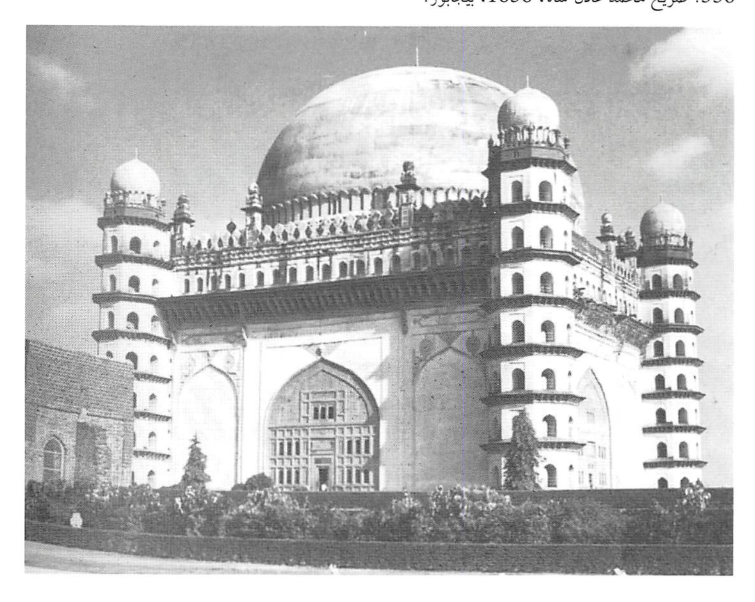


355. حدائق شاليمار، لاهور، أنجزت 3-1642.

التصميم الأولي حديقتان رباعيتان على جانب ممر مائي مركزي وُسّع لاحقاً بادخال شق آخر في الوسط بعرض ستين متراً يضخ ماء من برميل ضخم ليغذي مائة نافورة. أمّا الشلالات التي بلغ ارتفاعها خمسة أمتار تقريباً فمن شأنها وصل الوحدات بعضها ببعض، ويمكن للزائر الدخول من المصطبة المنخفضة ليتقدم، كما في القصور المغولية، عبر مناطق خاصة على نحو تتابعي.

لقد أجبر التغلغلُ المغولي في عمق الديكان في عهد شاه جيهان ونجاحُ حملتهم سنة 1636 حكامَ سلالة عادل شاه، على الاعتراف بالسيادة المغولية. ثمّ عاد شاه جيهان إلى الشمال للتركيز على عاصمته الجديدة في «شاه جيهان آباد»، إذ عيّن الأمير الشاب اورنغزيب نائباً للملك وقائداً عاماً للقوات المغولية في الديكان. وخلال العقدين اللاحقين انتعشت دولة عادل شاه ونعمت بالاستقرار في بيجابور وتجسّد ذلك الرخاء في منتصف القرن السابع عشر في عمارة ضريح محمد علي شاه (الصورة 356) وهو أفخم مبنى يُنسب إليهم كما أنه يتميز ببساطة شكله المذهل. والضريح عبارة عن

356. ضريح محمد عادل شاه، 1656، بيجابور.





357. منظر من داخل مسجد موتي، 1622، دلهي.

قبة نصف كروية عملاقة (إذ بلغ نصف قطرها من الخارج 43.9 متراً) وتجثو فوق كتلة مكعبة تقريباً (مساحتها 47.4 متراً مربعاً) مع منارة مثمنة عند كل ركن من الأركان الأربعة، وتستند القبة من الداخل على عقود نُضدت بمربعات متقاطعة. وفاقت الأرضية (ومساحتها 1693 متراً مربعاً) مثيلتها في معبد الآلهة في روما (Pa - theon in Rome) إذ كانت مساحة البناء المغطاة بقبة واحدة الأكبر في العالم. ويعود الفضل جزئياً في إقامة هذا البناء الفخم إلى المتانة الاستثنائية لمادة الملاط المحلية (mortar) التي استخدمت لأول مرة في الحفاظ على تماسك الركام والجص ومن ثمّ البناء من الحجر المحلي، وهي عملية هشة تماماً. إن الديكور الرئيس على البدن الخارجي للضريح هو الطنف الضخم (عرضه 3.5 أمتار) القائم على أربعة صفوف من



358. مسجد بادشاهي، 4-1673، لاهور.

العوارض وحلقة من تويجات النبلوفر (اللوتس) على قاعدة القبة. وعلى ما يبدو أن الديكور توقف بوفاة راعيه سنة 1656، فقد بقي التجصيص غير مكتمل.

لقد انشغل عهد أورنغزيب في الديكان بالحروب، وعلى الرغم من أن دلهي ظلّت مقر الإدارة في شمال الهند، أقيم القليل من المشيّدات فيها، فبعد وقت قصير من اعتلائه العرش أمر الإمبراطور بإنشاء مسجد صغير ملحق بالحصن. ويُعرف اليوم بـ«موتي» (أي اللؤلؤة) نسبةً إلى رخامه الأبيض؛ ومن حيث التخطيط فقوام الجامع تقليدي نُسج على منوال مسجد ناجينا الذي بناه شاه جيهان في حصن أكرا، بيد أن ديكوره مبتكر؛ إذ استُبدلت السطوحُ المستوية في المباني ذات الطابع الديني المفضّلة في مشيّدات عهد شاه جيهان بديكور زهري باذخ منحوت في حلية نافرة (الصورة 357). وقد حفلت عروات العقود (spandrels) بالمزهريات وسويقات الزهور، كما أن المحلاق المفروش يُحاكي الأطرافَ المستدقة للعقود المتوّجة بالزنابق. إن ديكور هذه العمارة العجيبة يشي بتحول الموتيف الزهري الواقعي الذي ميّز حقبة شاه جيهان إلى تجريدي وعلى نحوٍ مضطرد.

إن أكثر مبنى مثير للإعجاب من عهد أورنغزيب هو المسجد الإمبراطوري (بادشاهي) المتاخم لحصن لاهور (الصورة 358). وقد شيّد بإشراف أخيه بالرضاعة، فدائي خان كوكة سنة 74-1673، وهو الأخير في سلسلة من المساجد الجامعة التي جُعلت من الحجارة الرملية الحمراء، ونُسج على منوال مثيله في شاه جيهان آباد. ويُلحظ تناغم الحجارة الرملية الحمراء للجدران مع الرخام الأبيض للقباب وديكور الترصيع، وبذا تتميّز هذه المواد عن الإرث المحلي وقوامه الكسوة بالآجر كما هو في مسجد وزير خان (الصورة 352)، وقد رُصعت الأقواس المستدقة من الوسط بمجاميع الأربيسك الزهري بالرخام الأبيض؛ مما جعلَ المبنى على الرغم من نسبه العالية ذا مظهرٍ أكثر خفةً من سابقه.

وبحلول القرن الثامن عشر أصبحت رعايةُ العمارة مستقلةً عن البلاط المغولي؛ فقد ظهر إلى الواجهة رعاةٌ من الحكام الإقليميين الذين تحدّوا المغول بالسير في خطاهم في أسلوب حياتهم وعمارتهم. فعلى سبيل المثال تحالف أمراء أمبر من الهندوس الرجبوت عسكرياً ومن خلال التصاهر مع المغول منذ حقبة السلطان أكبر، فقد انصهرت معالم مغولية مثل معالم «ديواني عام» في قصرهم في قلعة القمة. ومع أفول نجم المغول، قرر المهراجا جاي سينك الثاني (العهد 1727-1699) توسيعَ نفوذه في

359. جنتار منتار، 1734، جيبور.

360. ضريح صفدارجانك، 1754، دلهي.

الأحياء الضيقة إلى باطن البحيرة الجافة على السهل الأسفل. وقد سميت هذه المدينة الرائعة بـ «جانيبور» نسبةً إلى مؤسسها. وكان المهندس المعماري فيديادار جكرافارتي، وهو براهميني بنغالي، قد عمل في شعبة الإيرادات، كما أنه اشترك في تجديد محطات المياه في المدن القريبة. وقد جُعلت المدينة على موقع مستطيل من سبعة قطاعات مرتبة في شبكة متقاطعة من الأزقة والطرق والمربعات السكنية. وقد رُتبت الطرق الرئيسة والأسواق على كل جانب، مع عدد مساوٍ من المتاجر ذات حجم وشكل وواجهة موحدة. ويضمّ قطاع المنازل المركزي مجمعَ قصر من سبعة طوابق وفناءات متعددة على الحافة الجنوبية من الحديقة الرباعية التي ضمّت معبد آلهة الحاكم الشخصية، كوفيندا ديفا. وفضلاً عن المباني العامة، والأحياء السكنية والورش والمكاتب، ضمّ القصر مرصداً فلكياً (الصورة 359) يُدعى جانتار منتار، بالسنسكريتية يعني «مستودع المكائن». والمرصد الذي شيّد سنة 1734 عبارة عن مجمع من ثلاثة عشر هيكلاً تبدو مستقبلية المظهر، وهي في الحقيقة آلات فلكية معقدة مبنية من الحجر، ومنها مزولة خط الاعتدال نصف كروية. ومثل سلفه الحاكم التيموري ألوك بيك (راجع الفصل الرابع) استخدم جاي سينك هذه الآلات الضخمة في إعداد الجداول الفلكية.

إن أفضل مثال على العمارة المغولية المتأخرة هي ضريح صفدارجانك (الصورة 360)، الذي شيّد في دلهي سنة 4-1753 للحاكم الثاني (نوّاب) من عوض (أودة). لقد كان آل نوّاب وهم من أصولٍ إيرانية، قد دخلوا في الخدمة لدى المغول سنة 1713 وفي بحر عشر سنوات عُيّنوا حكاماً لمقاطعة أودة، وبحلول العام 1775 جعلوا منها أهم إمارةٍ في شمال الهند. وضريح صفدارجانك هو نموذج فضفاض من ضريح همايون (الصورة 336) الذي كان الأنموذج الأعلى للطراز الكلاسيكي من المراقد المغولية؛ إذ تميز بحديقته الرباعية المسيّجة التي تحتوي على منصة تسند الطراز «هاشت بيهشت». وقد تغيرت نسب الطراز لصالح جمالية جديدة، تكون فيها القبة المدببة الصغيرة ذات الرقبة الضيقة بؤرة الحس العمودي المشوق. وقد كُسيت البناية من الخارج بألواح صغيرة من الحجارة الرملية زُخرفت برسوم حيوان الظبي الصغير والورود، فضلاً عن الرخام الأبيض على السطوح الداخلية مع الجص المنحوت. وقد طغى الاهتمام بالترصيع ، فعلى سبيل المثال نُفذت التصاميم المنمنمة من الرخام الأبيض المنحوت بأشكال صغيرة ومعقدة على الكتلة التركيبية للمنائر الركنية. كما أن الولع بالزخرفة النباتية وتفضيل الأشكال البصلية والاستخدام المضطرد للجص المزخرف غدت سمات طاغيةً في عمارة القرن الثامن عشر. كما اعتمد هذا الأسلوب في شبه القارة الهنديةِ قاطبةً من الهمالايا وحتى مايسور، ومن البنجاب إلى البنغال، بل انتقل بعيداً حتى انكلترا (الصورة 387).

الفصل التاسع عشر

الفنون في الهند في عهد المغول ومعاصريهم في الديكان

لقد كانت الفنون المترفة الرائجة في الهند المسلمة في القرن السادس عشر علمانيةَ القصد والهدف، ونُفِّذت معظمُ روائعها في ورش ملكية، بل بإشراف الحاكم المباشر في أغلب الأحيان. وكما في العمارة، كان الرعاة من الحكام المغول، بيد أن بعض منجزاتهم قلّدها حكامٌ آخرون صغار ولا سيما في الديكان. وكان أهم فن بعد العمارة هو فن المخطوطات المصورة؛ وفي منتصف القرن السابع عشر بزغ اهتمام واسع بالفنون المترفة الأخرى مثل المجوهرات والأسلحة والمنسوجات والسجاد والمعادن الثمينة والأحجار الكريمة وشبه الكريمة والحرير. وقد استوردَ البلاط المغولي ارقى السلع الفاخرة مثل السباينل الأحمر (red spinels) من ماينمار وسريلانكا، وجمعوا التحف والأواني الزرق-البيض المعاصرة المصنوعة للتصدير إلى الغرب. كما أنهم جمعوا مقتنيات أسلافهم المفترضين، التيموريين، وقد انتهج المغول منهجَ التيموريين في رعايتهم لفنون الكتاب؛ إذ ضمت مكتباتهم بعضاً من أفضل المخطوطات المنفذة للتيموريين كالشاه ناما التي نُفِّذت للأمير التيموري محمد جوكي سنة 1450، على الأرجح (الصورة 83)، والظفر ناما المنسوخة لحسين بيقارة سنة 8-1467 (الصورة 84). كما عمل الأباطرة المغول على جمع مقتنيات التيموريين من حجر اليشب الثمين، ومنها الجرة البيضاء التي صنعت برعاية ألوك بيك منتصف القرن الخامس عشر (الصورة 89) وحفرت بفخر باسم جيهان كير سنة 14-1613 وشاه جيهان سنة 47-1646. لقد كانت هذه المقتنيات التيمورية نماذج أولية للأواني المغولية التي حُفرت أيضاً بأسماء الحكام وألقابهم.

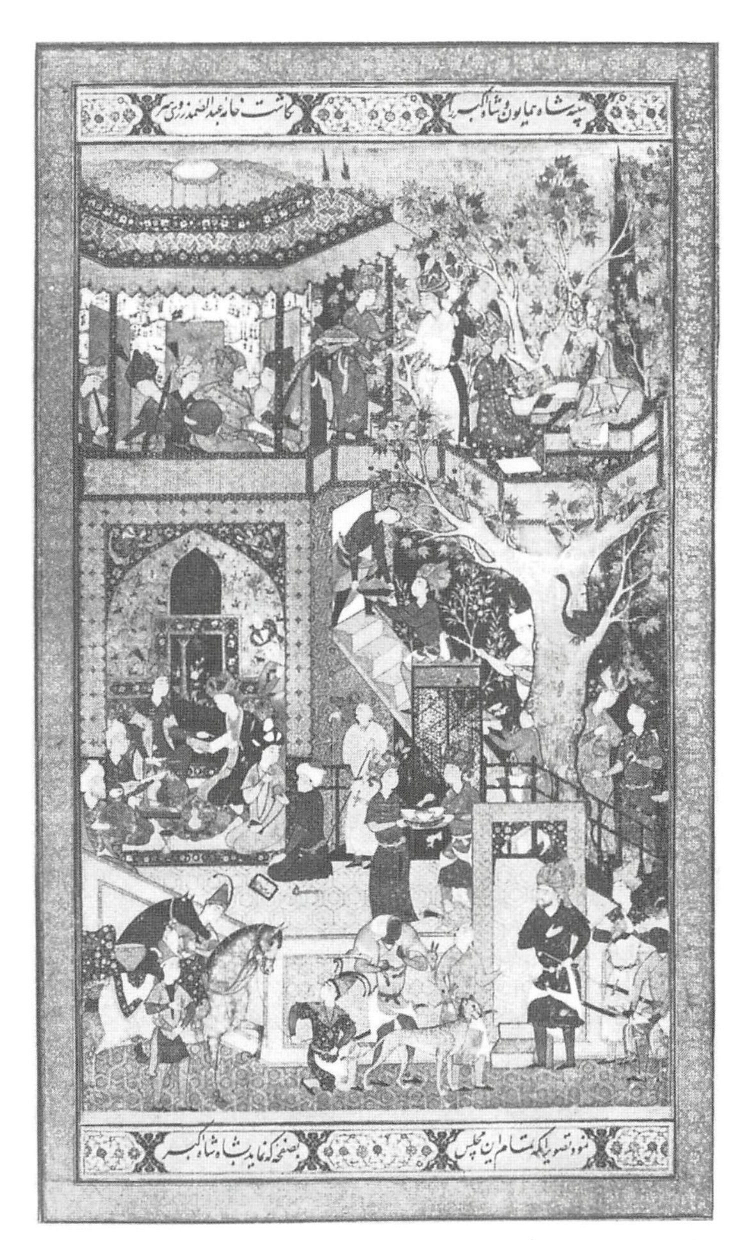
الفنون في عصر المغول المبكر (1628-1526) ومعاصريهم:

بفضل الرعاية المباشرة من البلاط المغولي، ظهر طرازٌ جديد من فن المخطوطات المصورة في الهند يشي بالدمج بين الإرثين الأصلي والأوربي من التمثيل عُرف من خلال الطباعة على الورق التي بدأت بالانتشار في القرن السادس عشر نتيجة التجارة البحرية مع الغرب. وتميز الأسلوب المغولي في الرسم بالولع المتنامي بالطبيعيات وبرسم الشخوص (البورتريت) الذي استُغلّ في تدوين أحداث تاريخية معاصرة وتنفيذ الكراريس (الألبومات) للرعاة ذوي المقام البلاطي أواخر القرن السادس عشر ومطلع القرن السابع عشر. وقد أنشأ الأباطرةُ المغول المكتباتِ الكبيرةَ وقدموا كل الدعم اللازم للورش الخاصة بتنفيذ المخطوطات. وعلى العكس من المخطوطات الفارسية حافظ المغول على الكثير من معلومات الفنانين من خلال الحفاظ على تواقيعهم وغيرها من المعلومات في الحواشي، فضلاً عن الوصف المعاصر لماهية عمل الورش.

عُرف بابور مؤسس السلالة المغولية، بولعه بالأدب والكتب وجمعها، فقد نُسخت مخطوطة قصائد بلغته التركية الأم أو التركية الجاغاتية في أكرا سنة 1528، وحملت ملاحظاته. كما أن سيرته، وهي إحدى روائع الكتب العالمية في هذا النوع الأدبي، غدت نصاً مصوراً رائجاً في عهد حفيده السلطان أكبر. ويشي العددُ المحدود من الرسومات التي وصلتنا من عهد همايون (56-1530 المتقطع) بتأثرها الشديد بنماذج من المخطوطات الفارسية، ولا سيما بسبب تنفيذها من قبل حرفيين ومهرة فارسيين. وفي سنة 1540 أجبر «شير شاه سور» الإمبراطورَ همايون على العيش في منفاه لدى البلاط الصفوي للحاكم طهماسب الأول، وكان قد فقد اهتمامه برعاية الرسم وقتئذٍ. وفي سنة 1555، وبعد أن استعاد همايون عرشَه، شكّل الفنانان الإيرانيان عبدالصمد ومير سيد علي اللبنةَ لورشة إمبراطورية جديدة في دلهي مستصحبين معهم آخر صيحات رسم المخطوطات الإيرانية كما كانت عليه في تبريز وقزوين وبخارى. إن شيوع رسومات الصفحة الواحدة، وبضمنها رسومات نفّذها رسامو بلاط همايون، ضمن قائمة الهبات المرسلة إلى رشيد خان، وهو قريب همايون وحاكم كشكار في آسيا المركزية؛ يشي بأن الصورة المستقلة التي كان سينفرد بها الرسم المغولي المتأخر، كانت معروفة فعلاً في الحقبة المغولية المبكرة.

إن وفاة همايون المفاجئة بعيد استعادته دلهي تعني أن الأسلوب المغولي المتميز في الرسم لم يتطور حتى عهد أكبر (1605-1556) الذي حملَ ورشة كبيرة في تنقله بين عاصمتيه في دلهي وفتحبور سيكري (85-1569) ولاهور (98-1585). وقبيل نهاية عهده تضاعف عدد العاملين في الورشة الإمبراطورية إلى أكثر من مائة. فقد كان السلطان أكبر مولعاً هو الآخر بالأدب والفكر الفلسفي، وكان يستمتع بالاستماع إلى الكتب وهي تُقرأ عليه يومياً. ومما يُذكر أنه تلقى تعليم الرسم وهو شاب على يدي مير سيد علي وعبدالصمد؛ ويمكن تلمُس هذا الولع في لوحةٍ مذهلة بريشة عبدالصمد «أكبر الشاب يُقدم صورة لأبيه همايون» (الصورة 361). ويظهر فيها سرادق مثمن موصول ببيت ذي شجرة يجلس فيه الإمبراطور مع نجله الذي يقدم له نسخة مصغرة من الصورة نفسها، ويبدو الأمير جالساً في السرادق نفسه في جزء آخر من الصورة، وإلى جواره شخص جاثم على ركبتيه معتمراً العمامة الفارسية، وهو الرسام على الأرجح، إذ تبدو بقربه دواة وورقة مكتوب عليها «الله أكبر العبد عبدالصمد شيرين قلم» (أي «الله أكبر، العبد عبدالصمد، القلم الجميل»). ويشي الرسم بالأسلوب التبريزي الذي تدرب عليه عبدالصمد، كما أنه الأساس التكويني لهذه اللوحة التي يمكن مقارنتها بلوحة زهاك «الكابوس» ضمن نسخة «الشاه ناما» التي نفّذت قبل ربع قرن لطهماسب (الصورة 210). كما أن الصورة تتميز عن غيرها من الأعمال الفارسية بالشخوص الذين يعتمرون الطاقية المغولية التي أدخلها همايون سنة 1533.

وأكثر ما يثير الاهتمام في الصورة هو طبيعة المشهد نفسه فعلى الرغم من التأثر الواضح بنماذج مبكرة، ولا سيما من حيث تركيب الصورة، فإنها تختلف عن سابقاتها، وخاصة أنها لم تُرسم بوحي من نص أدبي أو تاريخي معين، بل إنها تُصوّر حدثاً معاصراً أو شبه معاصر. وفي محاولةٍ لتخمين تاريخ إنجازها، يُعتقد أنها الصورة التي أعطاها أكبر الشاب لوالده قبيل وفاته سنة 1556، وبذا تكون المجانسة بين «أكبر» و«الله أكبر» إضافةً لاحقةً لأن الأمير محمد لم يكن قد حصل على لقبه الملكي «أكبر» إلا بعد



361. «أكبر الشاب يقدم صورةً إلى أبيه همايون»، أواخر العقد 1550. أصباغ مائية كامدة على ورق. أبعاد 23 في 14 سم. طهران، مكتبة قصر كوليستان.

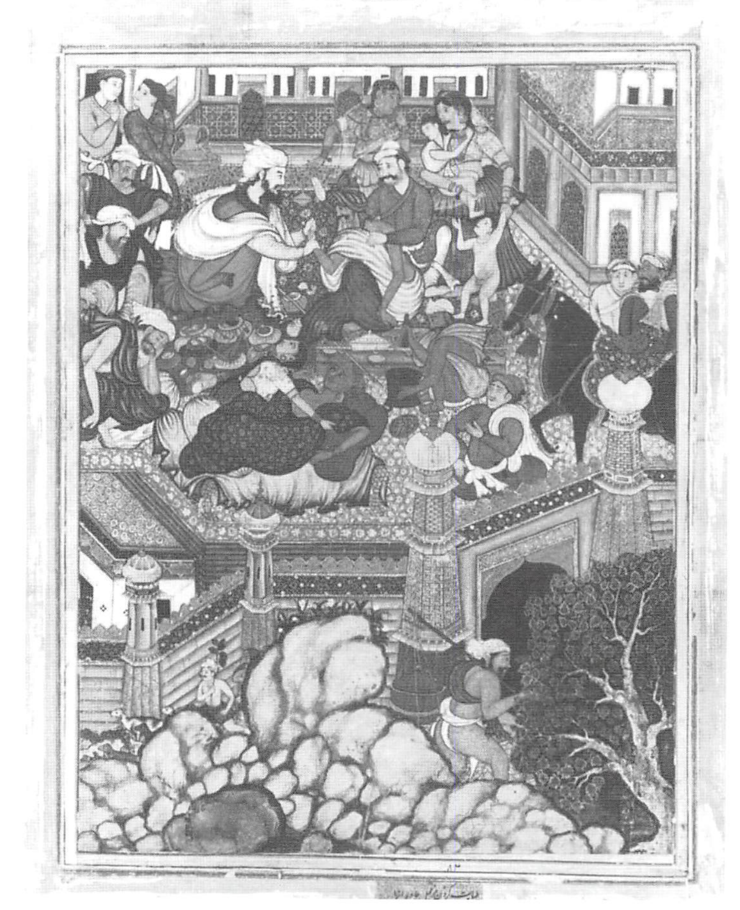
تتويجه. إن هذا السيناريو الذي يدعم الاعتقاد بأن عبدالصمد لا يمكن أن يصوّر حدثاً قبل وقوعه، يرجّح أن اللوحة نُفّذت خلال العقد الأول من عهد أكبر لتخليد هذا الحدث؛ لذا فإن الرسم الموجود داخل اللوحة إنما هو مجاز مرسل للحدث الحقيقي، يُكافئ بصرياً الرسمَ على الجدار الخلفي من القصر الخَرِب في مخطوطة «خمسة» المنفذة لطهماسب (الصورة 213) ، وهذا يُبيّن بجلاء براعةَ الرسّام وفطنتَه.

وتشي لوحة عبدالصمد بعديد المعالم الفنية برعاية المغول المستوحاة من نماذج فارسية سابقة. فمن المعروف في الأرث الفارسي أنّ الرسامين ينقلُون أحداثاً تاريخية وأسطورية بمعالمَ معاصرة كما في لوحة «كابوس زهاك» (الصورة 210) أو «الدشير والعبدة كُلنار»، بيد أن نقل أحداث معاصرة وحقيقية صريحة ليست له علاقة بأي نص سابق هو الظاهرة الجديدة بامتياز، كما أن تصوير الأحداث من حياة الإمبراطور غدت ممارسةً شائعةً بحلول نهاية القرن. إن إبراز الفنان لصورته الذاتية وخصوصيتها يتوازى مع نوعية المعلومة الذاتية المتوافرة في التواقيع والنصوص الخاصة بالفنانين في البلاط المغولي. فالوصف البارع لصور همايون وأكبر وعبدالصمد يُظهر ولعاً بالبورتريت الذي سيبلغ ذروتَه في دراسة الشخوص كلٌ على انفراد في القرن السابع عشر (الصورة 374).

بيد أن أولى المخطوطات المعدّة في الورشة الإمبراطورية تُظهر تَناقصاً في تأثير التقاليد الأسلوبية الفارسية، ففي العقد 1560 تم تجديد نسخة من مخطوطة «طوطي ناما» (أي «حكايات الببغاء») بالأسلوب السلطاني (نسبةً إلى ورشة السلطان). ويبدو أنّ القليل من الصفحات الـ 218 من الرسوم التوضيحية مدينةٌ للأسلوب المحلي الـ «كاورابانكاسيكا»، في حين اعتمدت الغالبية المتبقية على الأسلوب السلطاني فضلاً على أسلوب شائع قبل المغولي. أمّا العمل الأكثر طموحاً فكان نسخة من «الحمزة ناما» (أي مآثر حمزة) ذات الأربعة عشر مجلداً، المنفذة بين الأعوام 1562 و 1577 على الأرجح. وبدئ العمل بها بإشراف مباشر من مير سيد علي، وعندما غادر لأداء مناسك الحج سنة 1572 على الأرجح، تولى رفيقه الأصغر سناً عبدالصمد الأمر ليشرف على المجلدات العشرة الباقية. وتألفت المخطوطة في الأصل من 1400 لوحة كبيرة (بأبعاد 67 في 51 سم) نفذت على قماش من القطن يصوّر المآثر الأسطورية لحمزة عم النبي محمد. وتتباين اللوحات الـ 150 التي صمدت من حيث الجودة، وقد يعود ذلك إلى تغيير شكل المخطوطة وإلى الأسلوب الناشئ للرسامين. فالصفحات القليلة التي وصلتنا من المجلدات الأُوَل، وربما قبلها، جُعلت من سطرين من النص فوق صورة وثلاثة أسطر تحت الصورة. وللوحاتِ صور آدميين كبيرة وتراكيب قياسية وعناصر طبيعية مقولبة مثل الفواصل الحمر والجداول المتعرجة وأشجار السرو.

لقد كانت معظم الصفحات التي سلمت من المجلدين العاشر والحادي عشر من «الحمزة ناما» كاملةً مع أوراقٍ نُسخ عليها النص ولُصقت على الظهر. وتشي هذه اللوحات، كما في «عمرو متنكراً بزي طبيب يعالج السحرة في البلاط» (الصورة 362) بالتوجهات الجديدة للرسم في عصر المغول. إذ يُلحظ في وسط اللوحة عمرو يتناول رسغ ساحر مهزول وهو مائل إلى الأمام بين ذراعي خادم يجسُّ نبضَه. وتَبدو الشخوص الرئيسةُ محاطةً برجال حاشية غاضبين يزعقون في إيماءات معبّرة. وأُقحم بجوار هذه الصورة صورة أخرى رعوية في المقدمة، وتبدو الملامح العامة للرسم الفارسي ظاهرةً في الوجوه الواضحة القسمات في الجهة العليا اليمنى. أمّا المظهر العام فيبدو مكتظاً ومرتبكاً، وهذا يقلب المعادلة الفارسية المألوفة للواجهة العمارية والخلفية الطبيعية، والانطباع الفوري مؤداه أن الرائي ينشغل بالملامح العمارية للمنظر، على حين حفلت الجوانب بالأفعال.

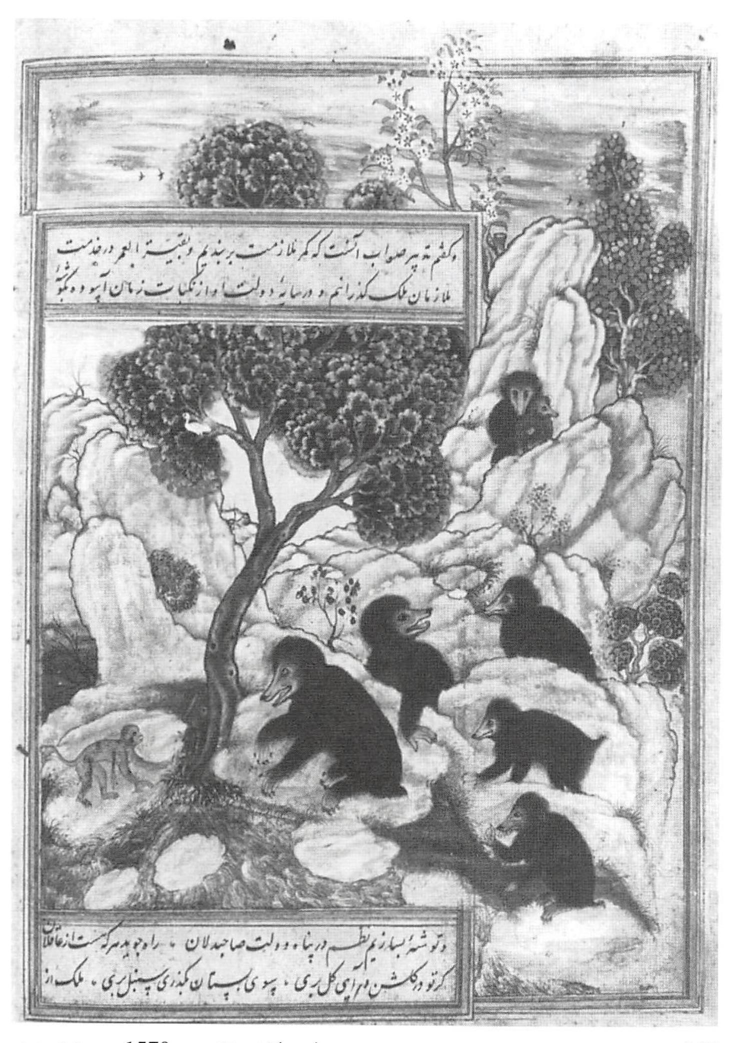
أمّا المخطوطة الفاخرة الأولى التي بقيت سليمةً من ورشة «أكبر» فهي نسخة فارسية من مخطوطة كاشفي «كليلة ودمنة» وهي حكايات على لسان الحيوان، وسميت بـ «أنواري سُهَيلي» (أي أنوار نجم الكانوب) ومؤرخة في الثالث والعشرين من أيلول / سبتمبر سنة 1570. وهي مجلد متوسط الحجم (33 في 21 سم) وتضمّ سبعة وعشرين رسماً تُبيّنُ النمط نفسه من التجسيد الآدمي والحيواني والمنظر الطبيعي والعناصر العمارية الموجودة في الرسومات الكبيرة من «الحمزة ناما»، كما تشي الرسومات في «أنواري سُهَيلي» بالأهمية المتزايدة للصورة في الرسم برعاية أكبر. ففي الرسومات المبكرة يُلحظ التصميم التقليدي للمخطوطة؛ إذ جُعل الرسم ضمن المساحة المخصصة داخل مربع النص، ولكن في رسوماتٍ لاحقة كما في «ميمون القرد الوطني يقود الدببة إلى قدرهم المحتوم» (الصورة 363) يلحظ تخطي الرسم لحدوده المرسومة ليمتد نحو



362. «عمرو متنكراً بزي طبيب يعالج السحرة في حديقة المنزل» من «الحمزة ناما»، 72-1557. أصباغ مائية كامدة على قماش من القطن. أبعاد 67 في 51 سم. متحف بروكلين.

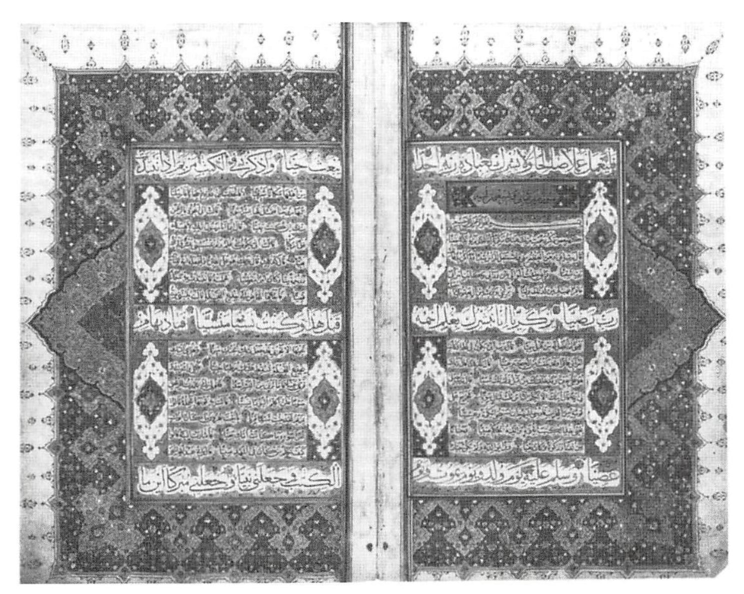
الحاشية ليَحفّ بالنص الذي تقلص إلى لوحين، كل منهما من سطرين فقط. وتبدو صور الحيوانات رائعةً بسبب التصوير الدقيق والوصف الواقعي، في حين بدا الملَون أكثر زهداً وشحوباً مما هو عليه في تقاليد الرسم الفارسية. وقد نُسبت اللوحات إلى أنامل أكثر من رسام، بيد أنها افتقرت إلى المعلومات، وهي صفة شائعة في الرسم المغولي المتأخر وفي الرسم الخاص بالحقبة التي تبدأ بالعقد 1580 مع مخطوطة «درب ناما».

أمّا المخطوطة الأخرى التي أعدّت في الوقت عينه تقريباً من إعداد «أنواري سُهَيلي» فهي مخطوطة القرآن، النسخة الوحيدة التي عُرفت لأكبر، كما أن الاستخدام الباذخ للذهب في التزويق الثري لأوراقها المصقولة العالية الجودة يدلّ على كونها مخطوطة مترفة. وتُوجد ملاحظة تُركت على الورقة الأخيرة (246 اليسرى) تُفيد بأن هبة الله الحسيني هو من نسخها في لاهور سنة 74-1573 للسلطان (وهو أكبر). وجُعل لكل صفحة (33 في 22 سم) سبعة عشر سطراً مكتوباً في خط مختلف وأُطّر بلوح من السحاب. ونُسخت الأسطر الأولى والوسطى والأخيرة بخط المحقق وبتناوب بين الأزرق والذهبي على أرضية بيضاء، ويتخللهما أسطر أقصر في خط النقش جُعلت بين اللوحات العمودية المزوقة. أمّا عناوين السور فكتبت بخط الرقعة على أرضية ذهبية كما في البسملة أسفلها. وتميّزت الصفحات الوسطى من المخطوطة (الصورة 364) وهي مطلع سورة مريم بتزويقها الباذخ، وتبدو قريبةَ الشبه بعمل فارسي معاصر، مع تميزها بإيثار الوردي والبرتقالي والأخضر.



363. «ميمون القرد القومي يقود الدببة إلى قدرهم المحتوم» من «أنوار سُهَيلي» للكاشفي، 1570، مدرسة الدراسات الشرقية والأفريقية، مخطوطة رقم 10102، الورقة 181 اليسرى.

في العقد 1580 وبعد إنجاز المشروع الفخم لـ«الحمزة ناما»، اشتغل فنانو الورشة الملكية بعدد كبير من المخطوطات، بعضها كان عبارة عن ترجمات لنصوص هندوسية إلى الفارسية، التي ما زالت لغة البلاط، فعلى سبيل المثال نُفذتٌ نسخة مصورة من الـ «راز ناما» (أي كتاب الحروب) وترجمة لـ «مهابهاراتا» بين الأعوام 1582 و1586 في حين أرّخت مخطوطاتٌ أخرى مزوقة حياةَ أكبر وأسلافه. ومن بين هذه الأعمال التاريخية مخطوطة «تاريخي ألفي» نفّذت إحتفاءً بالألفية الأولى للتقويم الإسلامي، و«جنكيز ناما»، التي تحفل بتاريخ حياة جنكيز خان، فضلاً عن «تاريخي خانداني تيمورية»، وهي تاريخ سلالة تيمور، والـ«بابور ناما» مذكرات «بابور» جد «أكبر»، والـ «أكبر ناما» وتؤرخ لعهد أكبر. وقد نُفذت هذه المخطوطات على نطاق واسع بمعدل 150 لوحةً في 500 ورقة (folios). وتبدو الصور ممتدةً خارج الحدود التقليدية لمربع النص لتشملَ الصفحة بأكملها. ولخلق عدد كبير من الصور وفي وقت قصير، نُظّم العمل بتقسيمه إلى فرق، من مختلف الفنانين المتخصصين بالتخطيط والألوان واللمسات الأخيرة والوجوه وغيرها. وفي بعض الأحيان، كان يتمّ إعداد الرسم في وقت سابق، ومن ثم تُرفع لتُلصق في مكانها الجديد. ففي النسخة الأولى من الـ «أكبر ناما»، حدث الشيء نفسه في العديد من الصفحات المعدة لنصوص غير محددة لترفع ثم تُلصق على النص الجديد. وأحياناً أخرى، كان يُعاد نسخ أوراق جديدة لاستخدامها



364. صفحة مزدوجة من مخطوطة القرآن، لاهور، 4-1573. أبعاد كل صفحة 33 في 22 سم. لندن، المكتبة البريطانية، المخطوطة 18497، الأوراق 188 اليسرى189- اليمنى.

مع الرسومات المنجزة. وأنجزت المخطوطة الجديدة هذه في كانون أول / ديسمبر من العام 1595- كانون الثاني / يناير من العام 1596، على الرغم من نسبة الرسم، وعلى أسس أسلوبية، إلى العام 87-1586.

وتُقدّم رسومات المخطوطات التاريخية المصورة سجلاً صورياً قيماً لآخر الحملات العسكرية ومراسيم البلاط والمآثر الشخصية للإمبراطور. فالوصف في مخطوطة «بناء فتحبور سيكري» من «أكبر ناما» (الصورة 365) على سبيل المثال، يُظهر البنائين والعمال وهم في خضمّ العمل على بوابة الفيل. ويُلحظ بقاء السقالات الخشبية التي تدعم قوسَ الباب، بيد أن الأعمال الجارية في محطات المياه إلى اليسار ما زالت في نظام العمل. إن هذا الرسم، كغالبية الرسومات الأخرى في المخطوطة، تحملُ تعريفاً رسمياً في الحاشية السفلى الذي يُشير إلى أن التصميم نفّذه تولسي خان والتلوين لبهافاني داس، على حين تفيد ملاحظات أخرى على غيرها من الرسوم أن مثل هذه الصور الكبيرة والمعقدة استغرقت ستة إلى عشرة أسابيع لتنفيذها. وتكمنُ أهمية هذه الملاحظات في كونها معلومات من الدرجة الأولى والمباشرة من أنامل فنان الورشة الملكية نفسه وعنها؛ كما أنها تقدم توازناً معقولاً للوصف والسرد المدحي المسجل في المدونات التاريخية المعاصرة التي توحي بأن الإمبراطور نفسه قد اختار كل لوحة ولعب دوراً نشطاً في أعمال الورشة وإدارتها عن كثب.

وقد جرى تحسينٌ واضح على أسلوب النسخة الأولى من «أكبر ناما» العشوائي المتعثر؛ إذ جُعل أكثر صقلاً وإتقاناً في النسخة الثانية من النص، كما أن الصور نُفّذت بعد عقد من مثيلاتها في الأولى. إن الخبرة المصقولة والتشكيلة الغنية من الألوان والسطوح الملساء وضعها في مقدمة المشاريع المتقنة لورشة البلاط في أواخر العقد 1590. وتضافرت جهود الحرفيين المهرة مع المتدربين للخروج بوضوح التصميم وسعة الفضاء؛ فلوحة «أبو الفضل يقدم الكتاب الأول من الأكبر ناما لأكبر» (الصورة 366) جُعلت في نصف ورقة تصوّر حدثاً وقع في وقت ما بعد نيسان / ابريل سنة 1596، عندما انتهى المؤلف من هذا الجزء من النص؛ وهذا يعني أن الحدث معاصر للوحة تقريباً. ويفيد نص في الحاشية أنها من عمل كوفاردان، نجل بهافاني داس الذي



365. «بناء فتحبور سيكري» من «أكبر ناما» الأولى، 7-1586. أبعاد 37.5 في 24.2 سم. لندن، متحف فكتوريا وألبرت، المخطوطة 117 / 86 1896-2 I.S.

عمل النسخة السابقة من «أكبر ناما»؛ وقد أكسبته الصور التي نفذها لأولياء وغيرها من الغرائب شهرةً واسعة. وتشي رسوم «أكبر ناما» بالواقعية المتنامية في الرسم الأكبري المتأخر حيث صُوّرت العناصر المعمارية بدقة متناهية بحيث يمكن تمييز عمائر بعينها وشخوص معروفين ومتفاعلين مع بعض على نحو مقنع.

وقد ظهرت المعالمُ نفسُها في مجموعة من المخطوطات الشعرية الأصغر حجماً (متوسط أبعادها 29 في 19 سم) نُفّذت في الورشة البلاطية بلاهور أواخر العقد 1590. ومن ضمنها مخطوطة جامي «بهارستان» (أي «دار الربيع») ومؤرخة في 1595، ونسخة من رائعة نظامي «خمسة» التي نفّذت في السنة نفسها، ونسخة خسرو ديهلاوي من «خمسة» التي نُفّذت سنة 98-1597. وتمثل هذه المخطوطات أفضل الكتب المنتجة برعاية المغول قاطبةً، وتتميز بحسن الخط والرسم والتصوير وديكور

366. «أبو الفضل يقدم الكتاب الأول من الأكبر ناما لأكبر» من النسخة الثانية من الـ «أكبر ناما»، 7-1596 على الأرجح. أبعادها 24 في 13.5 سم. دبلن، مكتبة جيستر بيتي، المخطوطة 3، الورقة 177، اليمنى.





367. «حاج مسلم يتعلم درساً في التقوى من برامين الزاحف نحو أيقونة»، مقتطعة من «خمسة» لخسرو ديهلوي، لاهور، 98-1597. نيويورك، متحف المتروبوليتان للفنون.

الهوامش والغلاف الملون والملمّع. ونُسخت على ورق كريمي سميك مصقول بعناية فائقة، واشترك في نسخها كبار الخطاطين مثل محمد حسين الكشميري والشهير بـ «زرين قلم» (أي القلم الذهبي)، وعبدالرحيم الشهير بـ«عنبرين قلم» (أي قلم العنبر). وتَزدان رسومات هذه المخطوطات (الصورة 367 مثلاً) بحسن التحكم بالتقنية والتشكيلة البارعة من الألوان وتدرّجاتها والوصف المرهف للعلاقات الشخصية. وكمثيلاتها في النسخة الثانية من «أكبر ناما»، تشي الرسوم بالاهتمام المتزايد بالفضاء والحجم والبورتريت الشخصي، كما أن الرسومات في مخطوطة «خمسة» بدت أكثر طموحاً من سابقتيها من حيث أن العراء أوسع، فضلاً على استقلاليتها النسبية عن لوحات النص وعدم اقتصارها على رسم واحد؛ ففي إحدى الصور -وهي «شجار بين خسرو وشيرين وهما يقيمان احتفالات منفصلة»- تُلحظ العناصر المعمارية الأكثر طموحاً من أي رسم مغولي آخر.

وتتميّز هذه المخطوطات الشعرية المنتجة أواخر العقد 1590 ببراعة تزويقها، الذي يختلف عن الأعمال الإيرانية من حيث الاستخدام الأكبر للونين الأحمر والبرتقالي وغيرهما من الألوان القوية وتدرجاتها، فضلاً عن الولع الواضح بالأربيسك الزهري والأشكال الأكثر جرأةً في لوحات العناوين. وتحفلُ الهوامش بالمناظر الطبيعية







367. «حاج مسلم يتعلم درساً في التقوى من برامين الزاحف نحو أيقونة»، مقتطعة من «خمسة» لخسرو ديهلوي، لاهور، 98-1597. نيويورك، متحف المتروبوليتان للفنون.

والشخوص وتصاميم زهرية جُعلت بالذهب. وقد بلغت هذه التقانةُ ذروتَها في إيران في مخطوطة جامي «خمسة» المنفذة للشاه طهماسب بين الأعوام 1539 و1543 (الصورة 213)، التي سرعان ما تحولت إلى تصاميم نمطية نفّذت بالستينسيل. أمّا في هذه المخطوطات المترفة المنتجة في ورشة البلاط، فقد كانت الهوامش تُرسم وتلوّن على نحوٍ منفصل على الرغم من سُوقية الثيمات أحياناً. ويبدو أن عمل الهوامش غالباً ما كان يُعهد إلى فنانين متدربين أو مبتدئين، فعلى سبيل المثال اكتسب كل من منصور وبلجاند شهرتَهما في عهد شاه جيهان من عملهما في رسم الحيوانات والآدميين بعد أن عملوا في ديكور الهوامش وتزويق مخطوطتين من هذه المخطوطات (الصورة 375). أمّا الأغلفة المصقولة والملونة فنادرة في المخطوطات المغولية وتقاليد التجليد التي صمدت من حقبتهم. فغلاف «خمسة» يُظهر تصميماً بارعاً لصراعات في الجو والبحر بين ملائكة وجان وأمير يُقاطع مطاردة ناجحة لزيارة ولي؛ وتشي نوعية العمل بأن الأنامل التي نفذتها تعود لرسام خبير وموهوب.

تُجسّدُ مخطوطات العقد 1590 الأسلوبَ المغولي الناضج في الرسم ولا سيما من حيث دمجه عناصر إيرانية وأوربية وهندية في كلٍ متجانس ومتوازن. وكما هو الحال في إيران الصفوية، كانت فنون الكتاب الأبرزَ في الحقبة المغولية المبكرة، وكانت تصاميمهم تُنسخ في عديد الفنون الأخرى داخل الورشة الملكية. وكانت لديهم شبكة من الورش الإمبراطورية (بالفارسية كرخانة) تنتج كل شيء من النقود المعدنية إلى المنسوجات والمقتنيات الديكورية لتجهيز المساكن الإمبراطورية. ففي العام 1562-63 أدخل السلطان أكبر العملةَ النقديةَ الذهبية إلى الهند بعد فراغ دامَ أكثر من قرن من الزمان، وفي سنة 1577 أعيد تنظيم المسكوكات وعيّن عبدالصّمد مشرفاً عليها في فتحبور، فظهرت المسكوكة المربعة التي حلّت محل المستديرة في بحرِ سنتين. أمّا مسكوكة أكبر الذهبية القياسية الـ«موهور» (الصورة 368)، فتزن أحد عشر غراماً، وجُعل على الوجه الشهادتان، واسم الإمبراطور والتاريخ على الظهر؛ وقد أعدّ القوالبَ الدقيقة لضرب العملة نقّاشون مهرة، حتى إنهم ضمّنوها نصوصاً شعرية. ويشهد الخط ذو الحروف الكبيرة المنسابة بعضها فوق بعض على براعة صانعي القوالب والنقاشين على حد سواء.

لقد أنتجتِ الورشُ الملكية التي كانت ضمن مهام الإمبراطور المنزلية، المنسوجات والمقتنيات والسجاد. فحياكة السجاد لم تكنْ إلّا فناً غريباً على الهند نظراً لأن جوها









الحر الرطب لا يستلزم استخدام الطنافس (أو السجاجيد ذوات الوبر) أو السجاجيد كونها غير عملية بل وغير ضرورية بوصفها أغطية أرضية؛ لذا أدخل هذا الفن الإيراني والآسيوي المركزي إلى الهند في عصر المغول. ويُنسبُ أول دليل وثائقي تاريخي على إنتاج السجاجيد إلى عهد أكبر الذي ربما استقدمَ النساجين من هراة؛ ومن أولى القطع التي تُنسب إلى الرعاية المغولية هي سجادة ذات تصميم من الحيوان وأرضية حمراء (الصورة 369)، وقد نُسجت على نحوٍ خشن على خيط سداة قطني مع خيط لحمة من الصوف، ولها ست عقد في كل سنتمتر مربع. وبدلاً من النمط الزخرفي الشامل تُظهر القطعةُ هذه عناصرَ متكررة كالطير ذات الرؤوس الستة وقناع النمر والأنياب المكشّرة وُصلت على نحوٍ فضفاض بالأربيسك. ونُسبت هذه السجادة على أسس التشابه التقاني والأسلوبي إلى لاهور القرن السابع عشر، وربما تُوحي الحياكة الخشنة بأنها ربما أنتجت في ورشةٍ أسست بعد انتقال أكبر إلى هناك سنة 1585، على الرغم من أن كبر حجمها يدل على أنها لم تكن الأولى من نوعها، كما أن تصميمها غير العادي ربما مستوحى من تصميم مشابه موجود على لفافةٍ خلف رأس تيمور في لوحة «تيمور يُكافئ الجماهير» من مخطوطة الـ «ظفر ناما» التي نفذت لحسين بيقارة ومن ثمّ لمكتبة أكبر. وسرعان ما طرأ تحسن على السجاجيد المنتجة في الهند، فقد أنتجت سجادة مشابهة بترتيب تقليدي للفافات الأربيسك التي جرى فيها استبدال الوريقات والقُنّابات برؤوس الحيوان في حياكةٍ بارعة.

إن ولع «أكبر» بالمخطوطات المصورة كانت مدعاةً لرعاة من الحاشية لإنشاء المزيد من الورش ورعاية المخطوطات المترفة. فعبد الرحيم خانيْ خانان (7/ 1626-1561) القائد العام للجيوش المغولية المخضرم في عهد أكبر وعهد جيهان كير عيّن قرابة عشرين فناناً على مدى ثلاثة عقود، وتُنسب ما لا يقل عن سبع مخطوطات إلى ورشته. وفي سنة 1597 أوعز بتنفيذ نسخة مصورة بديعة من الملحمة الهندية الـ «الرمايانا»، سائراً في خطى أكبر الذي رعى واحدةً أخرى مشابهة. وأنجزت عام 1605، وتكونت من 130 رسماً، وامتازت الرسوم الأُوَل منها بقربها من حيث الأسلوب من مثيلاتها المنتجة في الورش الإمبراطورية، على الرغم من أن مُستخدَمي عبدالرحيم استعملوا تصاميم أسهل وألواناً أفتح مما عليه في الرسم الهندي. فعلى سبيل المثال اللوحة «راما ولقشونانا يحاربان العفريتة تاراكا» للفنان مشفق (الصورة 370)، تُظهر بطلين يواجهان العفريتة العملاقة في منظر طبيعيّ متقن التشكيل، فالبروز الصخرية التي



367. «حاج مسلم يتعلم درساً في التقوى من برامين الزاحف نحو أيقونة»، مقتطعة من «خمسة» لخسرو ديهلوي، لاهور، 98-1597. نيويورك، متحف المتروبوليتان للفنون.

جُعلت بالوردي والسماء التي تشوبها السحب الهائجة تربط اللوحة بالورشة البلاطية، وكذلك العفريتة المرسومة بمزيج بهيّ من الأزرق والبرتقالي، فضلاً عن البطلين الماثلين بوضع جانبيّ يرتديان زياً من تنورة باللونين الأصفر والأحمر.

لقد كان نجل أكبر «سليم» الذي سيلقّب بـ «جيهان كير»، راعياً جليلاً للمخطوطات المصورة نهاية القرن السادس عشر. وعلى وفق ما جاء في مذكرات سليم، انضم الرسام الإيراني «أقا رضا» لحاشية الأمير بعد أن هاجر إلى الهند في وقتٍ ما قبل أن يُرزقَ بنجله عبدالحسن سنة 89-1588. وعندما غادر سليم إلى منفاه بداية القرن السابع عشر في «الله آباد» اصطحبَ معه ورشته التي أنتجت ما لا يقل عن ثلاث مخطوطات بديعة هناك. ومثل النصوص الشعرية التي نُفذت لأكبر نهاية العقد 1590 (الصورة 367)، تشي هذه الأعمال بتفضيله الكتب الصغيرة الحجم ذات الرسومات القليلة والعالية الجودة، ولفنان واحد على الأغلب. كما أنها تُظهر اهتماماً متنامياً بالبورتريت؛ إذ احتوت على عديد الصور للأمير الذي يظهر وهو يتابع مباراة البولو وعملية اصطياد غزال. وقد شاطره أكبر هذا الاهتمام؛ إذ نقل كاتب سيرته عبدالفضل أن الأمبراطور

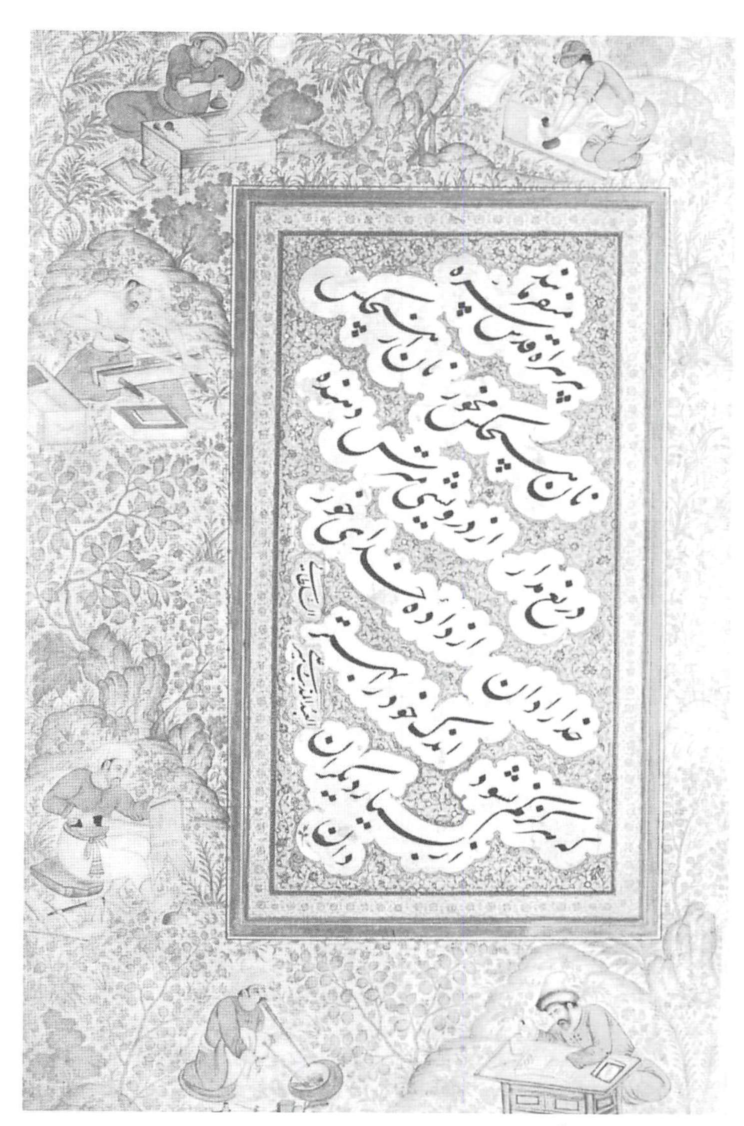


370. «راما ولاقشمان يحاربان العفريتة تاراكا» من الـ «رامايان» لمشفق، 1605-1597. واشنطن دي سي، متحف فرير كاليري للفنون، المخطوطة 07.271، الورقة 35 اليسرى.

أخذه عن النبلاء من حاشيته، كما أن كراساته تحفل بالبورتريت. إن جمع نماذج من الخط والرسم معروفة تماماً لدى البلاط الصفوي (راجع الفصل الثاني عشر) ورعاها الأباطرة المغول كما رعوا تطوير الفنون.

وبينما لم يعرف إلا النزر اليسير من الصور الإمبراطورية التي رعاها أكبر، وصلنا اثنان من كراسات الرسم التي رعاها سليم، وهما الأقدم والأعظم من بين كراسات الرسم المغولية؛ فكراس «كولشان» الموجود في المكتبة الإمبراطورية بطهران، يحتوي على أعمال أرّخت بين السنوات 1600 و1609، في حين ضمّ ألبوم ستتسبيبليوثيك في برلين أعمالاً تعود إلى السنوات 1609 و1618. ويضمّ كلا الكراسين صوراً شخصيةً (بورتريت) ومشاهد يومية ودراسات الحيوان والنبات، وأعمالاً ديكانية وفارسية ورسوماً أوربية، وصوراً مطبوعة والنسخ المغولية منها. وامتازت بجودتها العالية، على الرغم من صغر حجم ورشة جيهان كير بالمقارنة مع ورشة والده، وقد انطلق بعض الفنانين بحثاً عن عملٍ في مكانٍ آخر، في حين أن القليل الباقي كان من الفنانين المهرة. وقد نفّذ الفنانون مختلف الأعمال، فالفنانون مانوهر ودولت وبيشان داس اشتغلوا في رسم الصور الشخصية، في حين عمل عبد الحسن في تنفيذ المشاهد البلاطية الأكبر حجماً، وعمل منصور في رسم موضوعاتٍ طبيعية. وكما هو الحال في الكراريس السابقة، جُعلت الورقة مزدوجة من صفحتين خُصصت للخط الذي نفّذ معظمَه الخطاط الفارسي الشهير مير علي (المتوفى 1558) وسلطان علي مشهدي (المتوفى 1520)، وتُبعت كل ورقة مزدوجة بمثيلتيها من الرسم. ويَحدّ كلَّ ورقة ديكورٌ هامشي مذهل منفذ بالذهب مع غسلها بعديد الألوان: فحدود النصوص جُعلت من الشخوص، على حين حدّ الصفحات المصوّرة موتيفاتٌ زهرية وتجريدية. أمّا الحدود الملونة بالذهب فقد استخدمت في مخطوطاتٍ نفذت خلال العقد 1590 (الصورة 367)، وفي مخطوطات جيهان كير حفلت الحدود بشخوص بارزة المعالم مع تلوين وملامح بائنين؛ حتى إنها ضمت العديد من صور المغول العظيمة (البورتريت) التي تُركت عليها التواقيع في كثيرٍ من الأحيان. أمّا حدود الكراس فضمت طيفاً واسعاً من الموضوعات كالحيوانات ومشاهد الصيد وثيمات أوربية ودراسات حول الشيوخ والأولياء ورجال البلاط وكَسَبة. وقد نُسخت بعض المشاهد من أعمالٍ سابقة، فعلى سبيل المثال ضمّ كراس كولشان نسخة دولت من صورة بهزاد للشاعر الصوفي الفارسي جامي على الورقة رقم 140. أمّا في كراس برلين فتُظهر أفضلُ الصفحات أكبر الصغير يقدم كتاباً لهمايون، والصورة ثلاثية الأقسام، وهي نسخة عبدالصمد في الكراس نفسه (الصورة 361). أمّا باقي المشاهد فمستوحاة من حياة القصر، فعلى سبيل المثال تُظهر الصفحةُ اليمنى من الورقة المفصولة (الصورة 371) نصاً بخط مير علي ورسماً هامشياً يصف ستة فنانين يعدّون كتباً في منظرٍ طبيعي من تلال وأشجار وأزهار، في حين تُظهر الرسوم الهامشية على الصفحة المفصولة مراحل مختلفة من إنتاج الكتاب وغيره من الأشياء المتعلّقة بها، في حين ضمّت نسخة برلين صفحة يسرى (الورقة 18) بهوامش ناقصة، فَقَدت جزءَها المكمّل (الأيمن).

لقد استمرّ الاهتمام بالرسم الشخصي (البورتريت) طوال عهد جيهان كير، وكذلك الولع بالتقانات والموتيفات الأوربية. وكان الإنكليز يترددون على البلاط المغولي بعد العام 1600، في الوقت الذي كان فيه شرق الهند قد مُنح ميثاقاً، فغدت الأعمال الإنكليزية مصدراً للنماذج الأولية للرسوم المغولية التجسيدية على نحو عام. فالصورة التي صاغها بيشتر «جيهان كير يؤثرُ شيخاً صوفياً على الملوك» (الصورة



371. صفحة من كراس نُفّذ لجيهان كير، 18-1608. الأبعاد 16.8 في 15.8 سم. واشنطن دي سي، متحف فريير كالاري للفنون.

372. «جيهان كير يؤثرُ شيخاً صوفياً على الملوك» لبيشيتر، نُفّذت لجيهان كير، 20-1615، على الأرجح. الأبعاد 27.5 في 18.1 سم. واشنطن سي، متحف فريير كالاري للفنون.

372) التي نُقلت من كرّاس باذخ في سينت بيتسبورغ، تُظهر الإمبراطور يقدّم كتاباً للشيخ حسين الطاعن في السن، وهو سليل معين الدين جشتي والقيّم على مزاره في أجمر حيثُ عاش جيهان كير بين الأعوام 1613 و1616. ويبدو في الصورة ثلاثة رجال إلى الجهة اليسرى السفلى، وهم: السلطان التركي في تشكيل تصوّري عام اقتبس من التمثيل الأوربي أكثر منها بورتريت بريشة رسام عثماني؛ وإلى جانبه يظهر ملك إنكلترا جيمس الأول، الذي أستنسخ من رسم إنكليزي للفنان جون دي كريتز، التي ربما أهداها إلى البلاط المغولي السفير الإنكليزي سير توماس روو؛ والرجل الثالث هندوسي حامل رسماً ذاتياً يظهر فيه منحنياً، وهو رسم نفّذه بنفسه، فهو رسام بورتريت معروف. إن مثل هؤلاء الفنانين المهتمين بذاتهم إنما هم مجاز صوري لحراك الرسم المغولي وتوجهه (راجع الصورة 361). إن عديد موتيفات الرسم مثل البوتي (putti) والساعة الرملية والهالة القدسية، عناصر تجسيدية مجازية أوربية تواشجت مع الرسم المغولي. واللوحة المُشار إليها (372) ترمز إلى تفضيل الإمبراطور لحياةٍ روحية ونبذ مباهج الدنيا وبهرجتها، فضلاً عن كونها إشارة إلى مصدر قوة المغول من تقربهم من الطريقة الصوفية. وخلال النصف الثاني لعهد جيهان كير، حلّت الصور ذات التعبير التجسيدي المجازي لشخصيات ملكية أصبحت زاهدة ونبذت بأسَها وثرواتها السابقة محلّ الصور البورتريت المبكرة الخاصة بسرد أحداث بعينها ومراسيم متنوعة ضمن سياقها التاريخي. وقد وصفت إحدى الصور المفصولة في كراس بيتسبورك لقاء متخيلاً بين جيهان كير وعباس الصفوي الأول.

لقد غدا طرازُ الرسم الذي بلوره المغول في شمال الهند أنموذجاً يُحتذى في أماكن أخرى من شبه القارة الهندية، ولا سيما في الديكان، حيث نشأ أسلوب مستقل موازٍ في الرسم، فقد كانت معظم الرسوم التي عُرّفت بأنها «ديكانية» عبارة عن أعمال منفردة وبورتريهات لملء الكراريس، ونادرةٌ هي الرسوم الديكانية التي تصور حوادث تاريخية أو تتناول موضوعات على نحوٍ واقعي، بينما غلبَ عليها الصور الأميرية بوضعياتٍ تقليدية، لكنها تميّزت بالتلوين المسرف والأشكال المشوّهة في أجواء غنائية وشاحبة. بيد أن أقدم حقبة انتعاش وأكثرها أصالةً حصلت في شمال الديكان في أحمد ناكار، عاصمة سلالة نظام شاه. كما انتعشت مدرسة ثانية في كولكوندا في



373. «السلطان إبراهيم عادل شاه الثاني في منظر طبيعي خيالي»، بيجابور، 1610 على الأرجح. الأبعاد 17 في 10.2 سم. لندن، المتحف البريطاني.

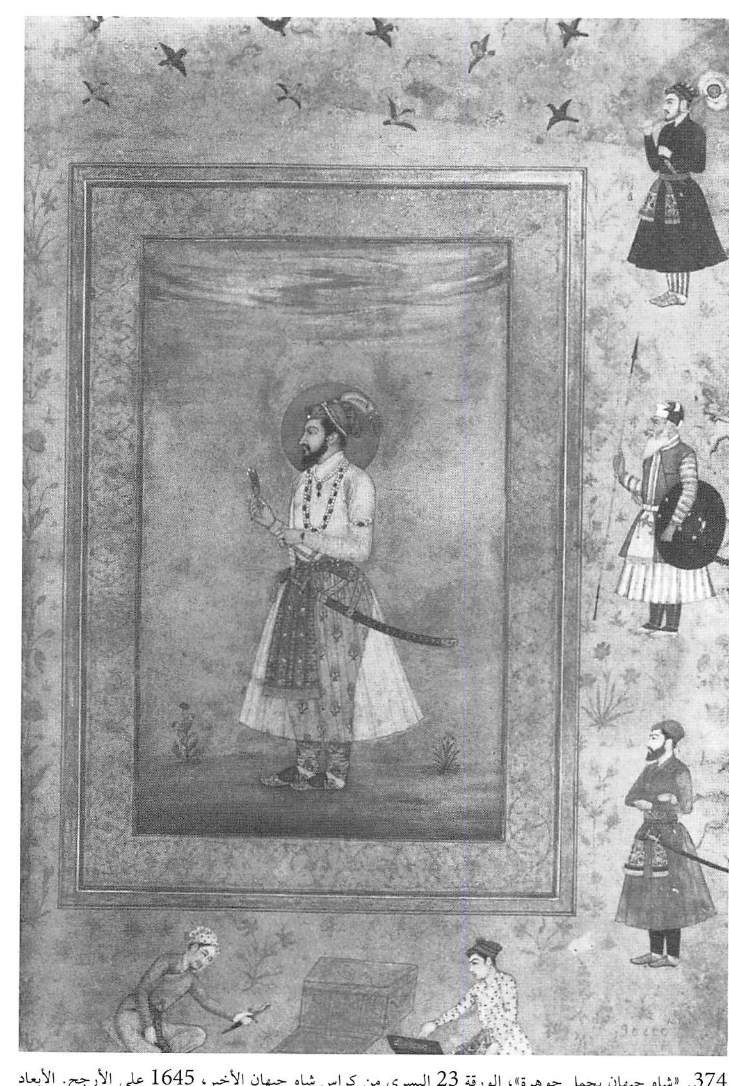
عهد سلالة قطب شاه (1512-1687) المنحدرة من القائد التركماني القرة قوينلو. إن أسلاف هذه السلالة من الإيرانيين والعلاقات القوية التي ربطتها بإيران يُفسران ماهية الأسلوب الفارسي الذي طبع أعمالها في القرن السادس عشر. أمّا المدرسة الثالثة التي ازدهرت في بيجابور، فالأعمال الهائلة التي صمد منها الكثير تتيح تكوين تصور عن نشأته بدءاً من القرن السادس عشر وحتى أواخر القرن السابع عشر. وكان من أروعها تلك الأعمال التي نُفّذت برعاية إبراهيم عادل شاه الثاني (العهد 1579-1629) الذي كان راعياً جليلاً في الديكان. فالبورتريت الذي صُوّر خلال العقد 1610 (الصورة 373) يُظهر السلطان في منظر طبيعيّ خيالي، يحملُ الصنجات في يده اليسرى مما يدل على ولعه بالموسيقى، كما أنه يرتدي بنطالاً قصيراً في زيّ برتغالي وثوب شفاف يرفرف مع هبة النسيم. أمّا أنفه المعقوف كما ظهر في بورتريت آخر فقد تمّ تقويمه لتكون الصورةُ حسيةً ومثالية. إن قوة التعبير والتقنية المصقولة مكّنا هذا الرسم من أن ينافس أعمالاً عُرفت في البلاطين المغولي والصفوي.

الفنون في عهد المغول المتأخر (1628-1858) ومعاصريهم:

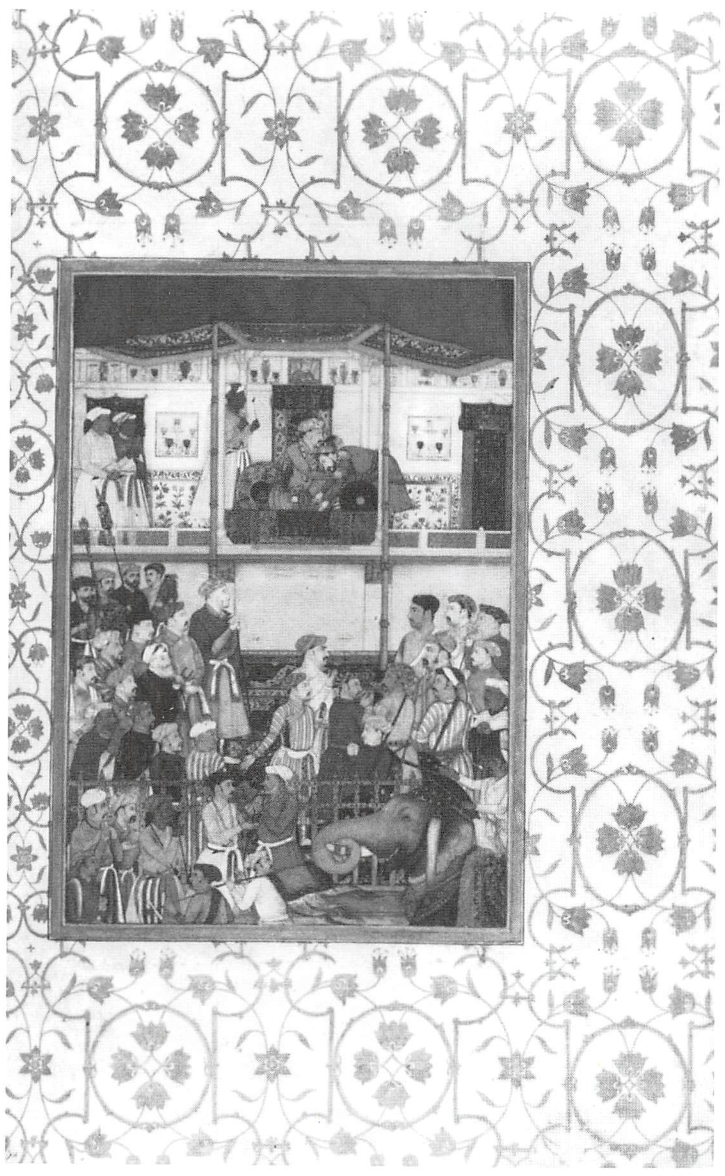
في عهد شاه جيهان (1628-57) ألقى البلاط بثقله على العمارة (راجع الفصل السابع عشر)، في حين استمرت الورشة الملكية بالانحسار بعد أن وصلت أوجها في عهد أكبر. وعلى الرغم من تصوير القليل من المخطوطات الشعرية، اقتصر الرسم على مجاميع أفقية ضيقة تتوسط الصفحة. ففي بداية عهد شاه جيهان نفّذت رسومٌ حفلت الصفحة كلّها بها وخُصصت لعمل الكراريس، ومنها ما عرُف بـ «كراس منتو» نسبة إلى مالكه الإيريل الإنكليزي منتو، الحاكم العام للهند من العام 1807 حتى العام 1813. وهناك كراس آخر نُفّذ فيما بعد عُرف بـ «كراس شاه جيهان» تشتتت محتوياتُه مطلع القرن العشرين، فضلاً عن كراريس تخرّبت في القرن التاسع عشر، ومنها كُرّاسي «وانتج» و «كيفوركيان» اللذان ضمّا صوراً من بداية عهد شاه جيهان جُمعت أجزاؤها مع أعمالٍ مغولية أخرى.

وبحلول العقد 1640 كان الرسامون العظام من بداية القرن ما زالوا نشطين، منهم بيشيتر وبالجاند؛ إذ نُفّذ معظم «بورتريت» هذه الكراريس بداية عهد شاه جيهان وجُعلت داخل حدودٍ مزوّقة زُخرفت بالزهور وبخطوط سميكة من الذهب. إن العناصر الطبيعية التي حفلت بها هوامش كراريس جيهان كير (الصورة 371) أصبحت تجريدية وجامدة، ولا سيما كراس شاه جيهان الذي ضمّ رسوماً من العقد 1650 المحصورة ضمن الحدود المعدّة ومزخرفة بصور آدميين بخلفية من الزهور المصقولة بالذهب. وعلى العكس من كراس جيهان كير حيث الهوامش المملوءة بالشخوص في الصفحات النصية فقط، اعتمدت الشخوص في كراس شاه جيهان على الشخصية أو إنجازات الجالس في الصورة الرئيسة. ففي هذه الصورة «شاه جيهان يحمل جوهرة» (الصورة 374) التي صمدت من كراس عهد شاه جيهان المتأخر، تبدو الصورة المركزية مؤثّرة في الأشخاص الذين جُعلوا في الهامش وهم من حاشيته وواقفين بوضع جانبي. ويبدو التوازن بين اللون والخطوط جلياً، بيد أن الدفء والتعاطفَ اللذين غمرا الصور السابقة فسحا المجال لسطوحٍ ملساء متلألئة كالجوهرة.

توجد أروع الرسوم من عهد الشاه جيهان في نسخة ملكية من الـ «بادشاه ناما» (أي تاريخ الإمبراطور). وقد قامَ بنسخ المجلد الوحيد الذي سلم منها، ويتناول العقد الأول من عهد الشاه الذي جُعل في أربعةٍ وأربعين رسماً على طول الصفحة؛ الخطاطُ الشهير محمد أمين المشهدي بين العامين 7-1656؛ فضلاً عن درزينة من الرسوم التي أعدت لمجلداتٍ لاحقة، لكنها لم تنجز بسبب الإطاحة بالإمبراطور سنة 1658، بيد أن التاريخ الكامل للنص والرسوم ما زالا ينتظران الدراسة. وكما في الرسوم يؤكد النص على المناسبات الرسمية، كما أن معظم الرسوم، كلوحة بالجاند على الورقة 43 اليسرى «جيهان كير يودع نجلَه خُرّم (الإمبراطور التالي أو الشاه جيهان) في مستهل حملةٍ عسكرية» (الصورة 375)، هي مشاهد بلاطية رسمية يبدو فيها الإمبراطور بشراً استثنائيا؛ إذ يَظهرُ بصورةٍ جانبية محاطاً بهالة القديسين ومتبوئاً منصةَ عرشه العالي المرتفع فوق رجال حاشيته الذين يحملقون عبر فضاء أجوف وهم محتشدون في المستوى السفلي من اللوحة. وغالباً ما كانت تعدّ رسوم الوجوه من دراساتٍ معدّة على ملف، كما أن الحاجة إلى الدقة في الوصف اقتضت ذكر أسماء المشاركين. وقد نُفذت بعض مستويات الصورة باستخدام جلد الغزال المخرّم ونثر بذرور من غبار الفحم. وتبدو هذه المناسبات جامدة ومقولبة، عدا مشاهد المعارك التي تشي بتطورٍ



374. «شاه جيهان يحمل جوهرة»، الورقة 23 اليسرى من كراس شاه جيهان الأخير، 1645 على الأرجح. الأبعاد 36.7 في 23.8 سم. متحف لوس إنجيليس كونتي للفنون.



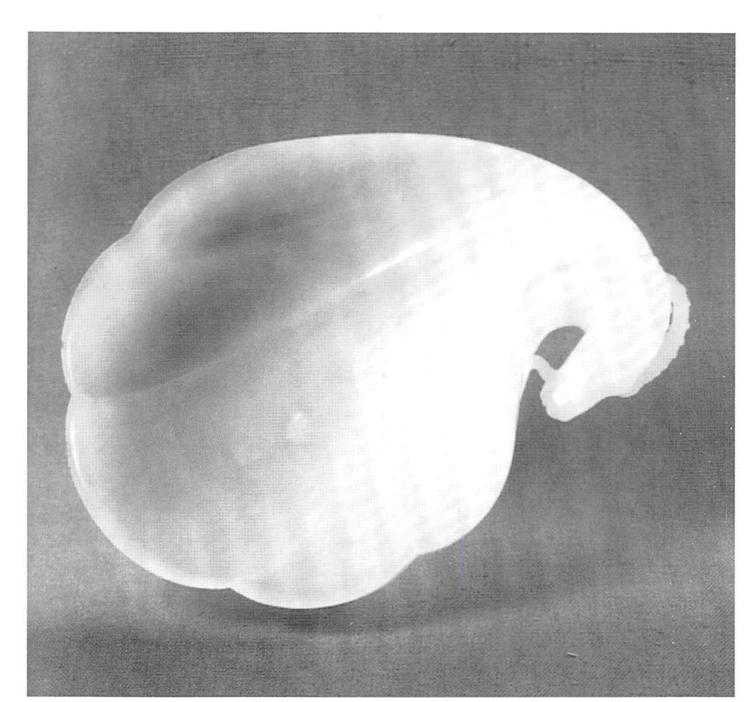
375. «جيهان كير يودّع خُرّم في مستهل حملةً عسكرية» لباجاند، من الـ «بادشاه ناما»، 57-1656. ويندصور، المكتبة الملكية، المخطوطة هاء باء 149، الورقة 43 اليسرى.

متقدم من التقانة المستخدمة، ولا سيما في وصف المناظر الطبيعية والجماهير الغفيرة. وقد تمكن الفنانون من التغلب على الثغرات الفضائية المربكة الموجودة في الأعمال المبكرة والسيطرة على ضيق المساحة أيضاً من خلال وسائل الرسم وطمس معالم الشخوص في المسافة البعيدة بحيث يمكن دمجها في الخلفية. إن نسخة قلعة ويندسور من الـ «بادشاه ناما» هي آخر روائع المخطوطات المنفذة للأباطرة المغول؛ إذ يبدو فن البورتريت في أبدع صوره، فضلاً عن تواشج العناصر الأوربية والهندية المتباينة في كل متجانس.

ويمكن أن نجد التواشجَ نفسه بين مختلف العناصر في مقتنياتٍ أخرى نفذت في عهد شاه جيهان مثل كأس النبيذ البديع (الصورة 377) المنحوتِ من اليشب (النفرايت nephrite) الأبيض. وقد حُفر عليه التاريخ 1067 (الموافق 57-1656) ولَقَب الإمبراطور «سيد الاقتران الفلكي الثاني» وهو لقب اتخذه تكريماً لسلفه اللامع تيمور صاحب لقب «سيد الاقتران الفلكي». وكأس النبيذ هذا قد يكون أروع قطعة من الأحجار الثمينة الصلبة نفذت للمغول، ويتميز بروعة تصميمه وبراعة تنفيذه، وقوامه نصف يقطينة مجوفة مستوحاة من مرجع صيني، وله مقبض صيغ بشكل لفافة تنتهي برأس ماعز، وديكور ورقة الأقنثا فضلاً عن القدم البارزة ذات الأصول الأوربية. كما أن برعم اللوتس في قاعدة الكأس مستوحى من الفن الهندوسي، وأمّا التصوير الواقعي الطبيعي العام فمغولي بامتياز.

ويمكن تلمس البراعة نفسها في أفضل المنسوجات والسجاجيد المنتجة في حقبة شاه جيهان. فلسجادة الصلاة إينارد (الصورة 376) تلوين عميق اشتهرت به السجاجيد المغولية، فضلاً عن التصميم ذي الحجم الكبير من نبات مورق داخل كوّة مفصصة. ونظراً لبراعة التنفيذ يُعتقد أنها تُمثّل الأنموذج الملكي المنتج في لاهور. وهي محبوكة من الوبر على سداة ولُحمة من الحرير ومكونة من 147 عقدةً غير متناسقة لكل سنتمتراً مربعاً، أي ما يقارب الثلاثين مرةً أكثر مما عليها في السجاجيد الصوفية المبكرة ذوات تصاميم الحيوان (الصورة 369). وتُوحي هذه الحياكة البديعة الممزوجة بالصوف الصقيل (وهي من طراز كشمير الخاص بالشالات)، بأنها من المُخمل الثمين وليست سجادة من الصوف (وتبلغ أبعادها 90 في 125 سم)، ويُعتقد أنها جزء مجتزأ من سجادة أكبر زُخرفت بعدة أقواسٍ محارية، لذا جرى ترميمها من المركز بقطع مماثلة



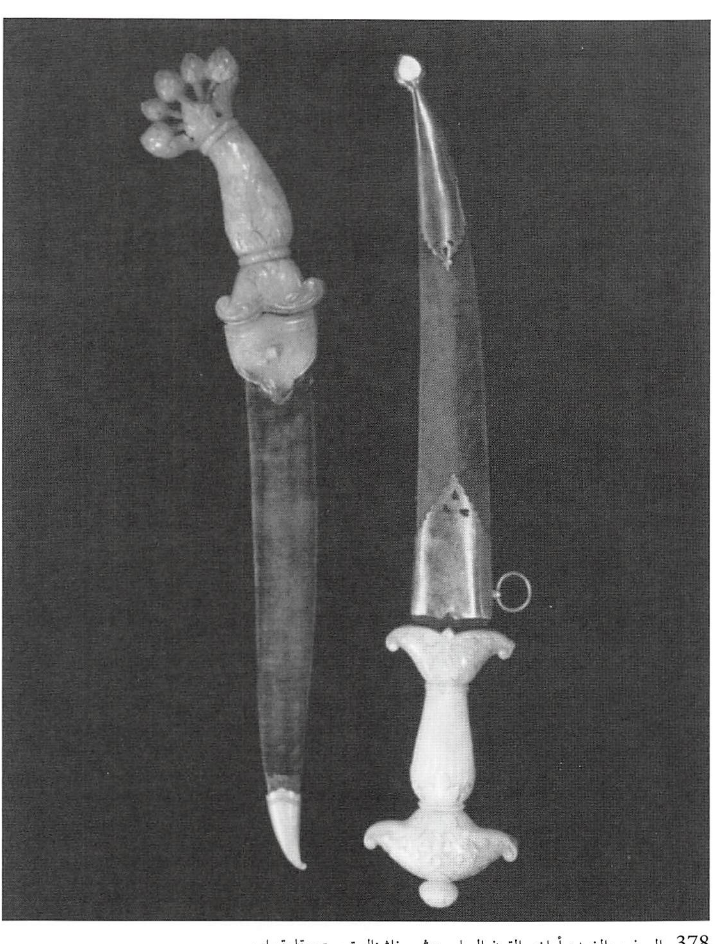


377. كأس نبيذ، 7-1656. من النفرايت الأبيض. الطول 18.7 سم، العرض 15 سم. لندن، متحف فكتوريا وألبريت.

وتصميم مطابق، حتى بدا العَرْض والنمط الزخرفي للحافة متجانسين في سجادة صلاة متعددة الأجزاء. وكما في كأس النبيذ يبدو التصميم متواشجاً مع الموتيفات الصينية كالصخور المقولبة والأرضية في أسفل الكوة (أو القوس) والسُحب التي جُعلت حشوات بين الأزهار وحافة الحقل. وأغلب الظنّ أن التصاميم الزهرية مستوحاة من أعشابٍ أوربية انتشرت في البلاط المغولي إبان القرن السابع عشر. وكما هو الحال في الفنِ العثماني منتصف القرن السادس عشر، أصبح النبات المورق موتيفاً مهماً في الفنون والحِرَف المغولية منذ منتصف القرن السابع عشر، ويمكن تتبعها في فنون أخرى من الكسوة العمارية (كما في الإفريز الرخامي لتاج محل (الصورة 351) والحصن في حصن أكرا) وحتى السجاجيد والأقمشة.

بحلول حقبة السلطان أورنغزيب (1707-1658) انتهى عصر الرعاية الإمبراطورية العظيمة للفنون. فقد وصل فن المخطوطات المصورة مرحلة ركود أسلوبي وتقاني، فقد تراجع الفنانون عن الواقعية ولجؤوا إلى مفاهيم تقليدية، فكان نتاجهم صوراً باهتة وبسيطة. وفي العام 1680 وعندما حَرّمَ الحاكم الأورثودكسي الموسيقى والرسمَ في بلاطه، انتقل عديد الفنانين إلى العمل لدى الحكام والنبلاء المحليين. وقد تحولت العناصر الطبيعية الزهرية الرائجة في عصر شاه جيهان إلى عناصر أكثر تقولباً، في حين غدت المقتنياتُ أكثر بهرجةً وعمليةً. فالأحجار الكريمة، مقطوعة أو مصقولة كحجر الكبوشون أو منحوتة، استخدمت ببذخ للترصيع أو التطعيم بمعدنٍ ثمين أو باليشب. أمّا الخناجر وأغمادها (الصورة 378) فقد كانت متقنة على وجه الخصوص، و جُعلت أنصالُها من الفولاذ ذي الزخارف المائية (watered steel) وأحياناً مزخرفةً بألوان الذهب، والمقابض من البلور أو اليشب مرصعة بالياقوت والزمرّد

376. سجادة الصلاة أينارد، لاهور، الربع الثاني من القرن السابع عشر. من الوبر الصوفي على أساس من الحرير. 125 في 90 سم. لوكانو، مجموعة ثايسين بورنيميزا.



378. السيف والغمد، أواخر القرن السابع عشر. ناشنال ترست، قلعة باويس.

والماس في الذهب، في حين كانت تُكسى الأغماد بالمُخمل الأحمر مع مناجد وزخرفة من حجر اليشب المرصع بالمجوهرات أو الذهب.

أدخلَ الحرفيون الأوربيون تقانات ديكوريةً جديدةً إلى الهند ومنها الترصيع بالمينا، فقد اشتغل الجوهريّ أوغسطين من بوردو في البلاط المغولي. وواحدة من القطع القليلة المبكرة التي سلمت هي خاتم إبهام من الذهب ذو أخاديد مرصع بالياقوت ومن الداخل زُخرف بالمينا بالأبيض والأزرق والأخضر الشاحب والأسود. ويمكن نسبته إلى بداية القرن السابع عشر لأنه مطابق من حيث الشكل لخاتم إبهام آخر من اليشب صُنع لجيهان كير. وسرعان ما تعلم الهنود تقنية الترصيع بالمينا بل وأضافوا إليها، فالجرة المصنوعة من الذهب سنة 1700 (على الأرجح) ذات الغطاء لها ديكور حُفر ورصّع بالمينا بطريقة (champlevé / basse-taille enamel) بتعريشة بيضاء على خلفية خضراء شفافة مع تفاصيل دقيقة بالأصفر الشفاف، أمّا الزهور البيض على الغطاء فتُضاء بالمينا الملونة بالوردي.

وهناك تقنيات أخرى راجت في الحقبة المغولية المتأخرة ومنها الترصيع بالصخور (pietra dura inlay) والتقطيع أو الحفر بحلية نافرة (cameos) قدّمها الأوربيون إلى الهند، بيد أن للهند تقنية خاصة بها وهي أواني بيدري، وهي طراز من الأواني المعدنية أكتسبت اسمها من بيدار في الديكان، حيث أصلها. وتتلخص طريقة عملها بضرب الأواني من خليط من الزنك مع عجينة من النحاس والقصدير والرصاص. ثمّ تُحشّى بالفضة أو النحاس وأحياناً بالذهب، وأخيراً تُكسى بمعجون من



369. قطعة من سجاد حافلة برسوم الحيوان، لاهور، 1600 على الأرجح. وبر من الصوف على أساس قطني. كاسكو، مجموعة بوريل.

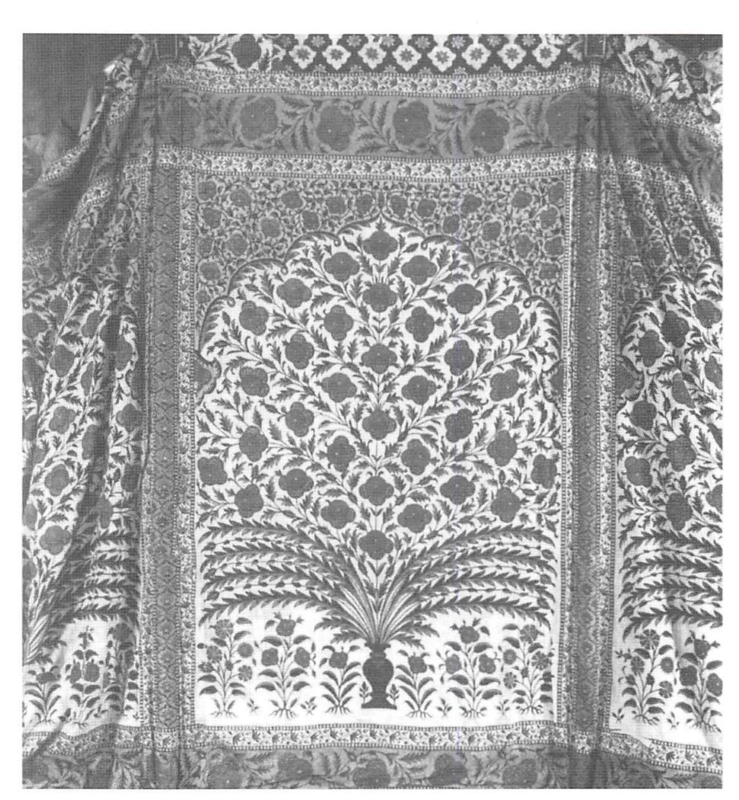
الفخار الذي يحتوي على ملح النشادر (الأمونيا). وعند رفع هذه القشرة لتُصقل القطعة، يبدو المعدن الرخيص قطعة مُغبرّة (matte مَت) سوداء لتكون رقاقةً للترصيع البرّاق. وقد نشأت هذه التقانة إبان القرن السابع عشر، إذ شاع رسمُ هذه الأواني في اللوحات الديكانية من النصف الثاني من هذا القرن، وبحلول القرن الثامن عشر انتشرت من بيدار إلى مراكز عدة في شمال الهند مثل بورنيا ولكنو ومرشد آباد. وقد استخدمت في صنع أشكال عديدة من الأواني من ضمنها الأطباق والأباريق والصناديق المغطاة والصوَاني، بيد أن أكثرها شيوعاً كانت أنابيب الماء أو قاعدة الأركيلة (أو الشيشة) (الصورة 380)، التي كانت إما كروية أو جَرَسية الشكل وغالباً ما كانت تُزخرف بتصاميم زهرية. وقوام تصميمها أربع وزرات مستدقة تضمّ نباتات زهرية وورود فضية وأوراق نحاسية، في نمط من أسلوب مغولي من الموتيفات الزهرية بوجه عام، لكن النباتات تبدو قاسية ومقولبة بالمقارنة مع مثيلاتها الطبيعية الأثيرة لدى حقبة شاه جيهان.

من بين الفنون المعروفة والأكثر تنوعاً وشهرةً في الهند هي المنسوجات، ومنذ العصور القديمة عرفت الهند بوصفها مصدراً قيماً للمنسوجات والأقمشة، وفي حقبة المغول راجت هذه الصناعة على نطاقٍ واسع فكانت صناعة الأقمشة الفاخرة، وكان من بين أروعها من الحقبة المغولية المبكرة تلك الخالية من الزخرفة والتطريز، مع ذلك شاعت الموتيفات الزهرية منذ منتصف القرن السابع عشر، وأغلب الظن أن الأقمشة الذهبية الباذخة وتلك ذات الأرضية الفضية مع زخرفة نباتية محاكة أو مطرّزة اشتهر بها عهد شاه جيهان لخّصت ثقافة البلاط المغولي. كما أن رسوماً من القرن السابع عشر المتأخر تشي بأن القماش ذا الذهب كان يُستخدم ببذخ في المفروشات والملابس. وقد صُنّفت موجودات خزانة القصر (بالفارسية توشخانة) على وفق تاريخ الدخول الذي سُجّل مع بعض المعلومات أحياناً على ملصق عُلّق على كل قطعة. واستخدمت مثل هذه الأقمشة الثمينة في فرش الأرض أيضاً. ووفقاً لما ذكره ف. برنير الذي رافق أورنغزيب في تقدمه من دلهي إلى لاهور وكشمير سنة 1665، بأن البيوت الملكية ضمت خيماً كبيرة وعجيبة إذ كان بعضُها ذا طابق علوي وكانت تُنصب في أماكن واسعة محاطة بسور من قطع القماش أو سواتر (بالفارسية قاناط) بارتفاع مترين أو ثلاثة. ومن الخارج كانت السواتر حمراء عادةً، وهو اللون الملكي، ومن الداخل كانت الخيام تحدّ بقماش شنتز (shantz) القطني المطبّع بالزهور والمزهريات.

لقد كانت الملابس والأكسسوارات البلاطية موضعَ إعجاب وتقدير من قبل الأمراء وحكام الأقاليم مسلمين وهندوس، إلى حد محاكاتهم. فأمراء راجبوت في أمبر وجايبور في راجستان، الذين اشتغلوا مع المغول، قلّدوا طريقة حياتهم وأنشؤوا ورشاً ومتاجر. ويُقال إن عدداً من مُعلّقات الخيام (tent-hangings) المصنوعة من القطن والمطرزة بالمخمل رُسمت برقائق الذهب والفضة وبالستينسيل مع أوراق

380. قاعدة شيشة (أركيلا)، الديكان أو شمال الهند، النصف الثاني من القرن السابع عشر. مصنوعة من الزنك المرصع بالفضة. الارتفاع 18.8 سم. لندن، متحف فكتوريا وألبرت.





381. قطعة من غلاف الجدار من خيمة السلطان تيبو من قماش الشينتز القطني المطبّع، بورهانبور، منتصف القرن الثامن عشر. قوام القماش من القطن المطبع والمرسوم والمصبوغ. 6.30 متراً مربعاً. ناشنال ترست، قلعة باويس.

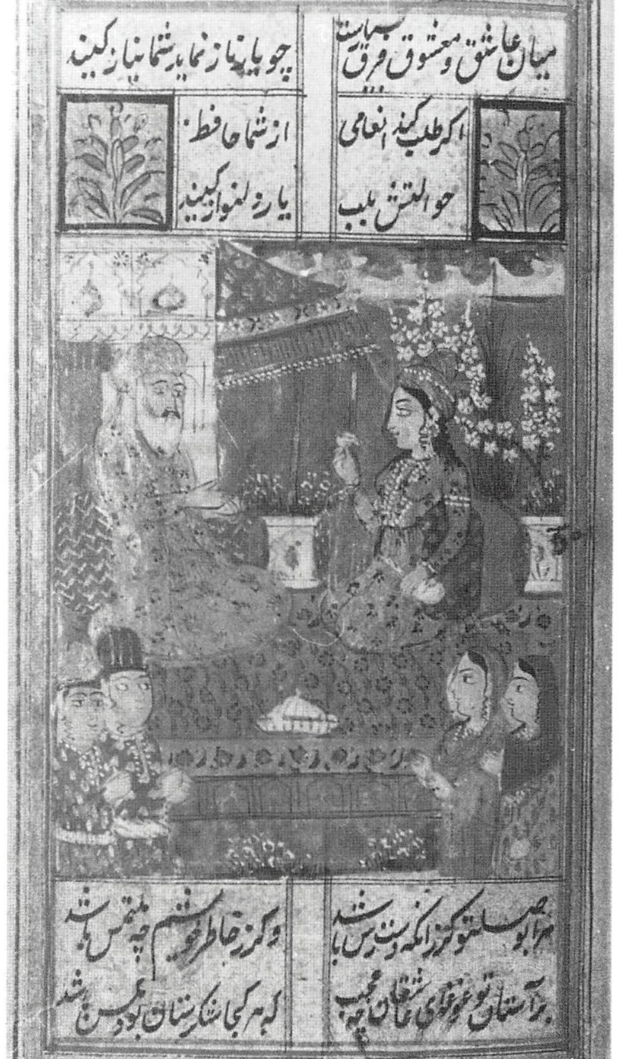
من الذهب كانت في المتجر في القرنين السابع عشر والثامن عشر. وكانت لتيبو صاحب، سلطان «مايصور» من 1782 إلى 1799 خزانةُ ملابس كبيرة ضمت خيمةً من قماش الشينتز القطني الرقيق، صنع في مدينة برهانبور (مادية براديش) في وسط الهند إلى الجنوب من سيروجي في شمال الهند واشتهرت بجودة خيماتها. وكانت الخيمة الكاملة تضم قطع الجدران وسقفاً من القطن المصبوغ والملون والمطبّع . فأما قطع الجدران (الصورة 381) فلها أرضية بيضاء وصفّ من الكوات تضم مزهريات منفذة بألوان الأحمر والأخضر على الأغلب، وتَبلغ مساحتُها 6.30 أمتار مربعة. ويلحظ شريط زخرفي من المرلون الأبيض والأسود يمتد على طول الجزء العلوي، في حين تقسم الخيمةَ حدودٌ جُعلت من الأزهار وأوراق النبات إلى أجزاء. وتحفلُ قطع السقف بالمزهريات والزهور نفسها ويَحدها شريطٌ من قماش مرقع أبيض وأحمر. أمّا الجزء الخارجي من الخيمة فعبارة عن طبقة منفصلة من القطن الأبيض الخشن، ربما هي «خيمة الشينتز البديعة» التي استقبل فيها ولدا السلطان تيبو الصغيران الرهينتان، اللوردَ كورنواليس وحاشيتَه في السابع والعشرين من شباط / فبراير سنة 1792.

لقد انتعش الرسم في الدويلات المستقلة في الديكان والبنغال والأوده بعد انهيار الحكم المغولي في أعقاب وفاة أورنغزيب سنة 1707. وكان من نَهْب «نادر شاه» لدلهي سنة 1739 أن نَقَل أثمنَ الكنوز الإمبراطورية، ومن ضمنها أجود المخطوطات ككراس كولشان إلى إيران، وقد تفرق فنانو الورشة الملكية بحثاً عن عمل في مختلف الأقاليم. ومع ذلك لم يتوقف نشاط الورشة الإمبراطورية كلياً، ففي فترة أفول نجم المغول إبان القرن التاسع عشر، أنتجت أطلال الورشة في دلهي مخطوطاتٍ مصورة في هيئتها المترفة. وكان بعضها نسخ من المخطوطات التاريخية لعهد شاه جيهان،

وفي هذا الوقت بالذات جرى ترميم وتجديد بعض روائع المخطوطات مثل الـ «بابر ناما» التي نفذت بتكليف من السلطان أكبر، ونسخة ويندسور كاسل من الـ «بادشاه ناما». وصممت هذه المخطوطات على سبيل الإهداء إلى شخصياتٍ أوربية افتتنوا بأبهة المغول وبدولتهم. وصوّرت رسوم من نسخ القرن التاسع عشر من الـ «بادشاه ناما» صروحاً عمارية فخمةً رعاها شاه جيهان مثل تاج محل والحصن الأحمر، كما أن مخطوطات لاحقة من هذا النوع، كنسخة محمد صالح كانبو من تاريخ شاه جيهان المعروفة بـ «أعمالي صالح»، تظهر أوربيين معجبين بالصروح المغولية.

لقد عُرفت بعض المراكز التجارية بصادراتها الخاصة بها، فكشمير لشالاتها، وكولكوندا لقماش شينتز، وكوجورات لأوانيها المرصعة بأم اللآلئ (الصورة 382) والخشب المنقوش، وكامبي اشتهرت بالنقش على الأحجار الصلبة. وقد نشأ أسلوب مميز من المخطوطات المصورة لأغراض التصدير في كشمير. وتمّ التعرف على نسخة من الـ «شاه ناما» نسخت في راجور سنة 1719 على أنها نموذج مبكر من الأسلوب التراثي (الفلكلوري) من المخطوطات المصورة التي ازدهرت خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. وكانت معظم النصوص من الشعر الفارسي القديم لشعراء مثل نظامي وسعدي وحافظ. واشتهرت كشمير بإنتاجها الورق؛ إذ نُسخت المخطوطات على ورقٍ ناعم مصقول وملمّع بالذهب، أمّا الأوراق فزخرفت بحدودٍ زهرية باذخة بالذهبي والأزرق والوردي، وهي أفخم تصوير عرف في الهند قاطبةً. و كانت الرسوم الصغيرة الحجم عادةً (الصورة 383) تؤطّر بالنص. أمّا قوام الرسم فغالباً ما يضمّ مجموعةً من الناس أمام سرادق أبيض جُعل في بيئة طبيعية، في حين وضعت وجوه الشخصيات الفارسية، كالشاعر حافظ إلى اليسار، في صورة من ثلاثة أرباع، وجُعلت الشخصيات الهندية، كشخصية «جمال» إلى اليمين، في صورةٍ جانبية. أمّا تفاصيل الملبس والأقمشة فاختيرت باللون الأحمر الفاتح أو البرتقالي، فضلاً على التلال الملونة التي تشي بضيق الفضاء، في حين جُعل الأفق منقطاً بأشجار التنوب أمام سماء زرقاء كئيبة. وأخيراً كانت الكتب تجلّد بغلافٍ من الجلد ذي مجاميع زخرفية جميلة أو بتجليد ملون ومصقول بالورنيش. وكان لهذا الأسلوب من المخطوطات المصورة الأثر الأكبر على فنون الكتاب في آسيا المركزية؛ إذ كانت الكتب تُصدّر من كشمير إليها.





382. صندوق خزانة، كوجورات، مطلع القرن السابع عشر. مصنوع من الخشب المطعم بأم اللآلئ ومكسو بطبقة مُلمّع (lacquer) أسود. الارتفاع 54 سم العرض 109 سم. كوبنهيكن، ديفيد ساملونك.

383. «حافظ والجمال» من ديوان حافظ، كشمير، 7-1796. الأبعاد 6.7 في 5.4 سم. سانت بتسبورك، مكتبة سالتيكوف العامة، المخطوطة 386، الورقة 108 اليمنى.

الفصل العشرون

إرث الفن الإسلامي المتأخر

اقترنت الفتوحات الأوربية التي انتهى بها السرد التاريخي لهذا الكتاب بأحداث جسام مثل حملة نابليون على مصر سنة 1798، واستيلاء فرنسا على الجزائر سنة 1832، أمّا ما عدا ذلك فقد كانت الهيمنة الأوربية السياسية والاقتصادية تدريجية كما في الهند، حيث انتصار كليف في معركة باسلي في البنغال سنة 1757 التي أفضت إلى تعزيز قوة شركة الهند الشرقية البريطانية، تبعها تأسيس الحكم الاستعماري المباشر سنة 1858. أمّا رعاية الفنون فأصبحت محدودةً للغاية، في حين وظّف الاستعماريون الإرثَ المغولي لأهدافهم الإمبريالية. وفي تركيا احتفظ السلاطين العثمانيون ظاهرياً بنفوذهم السياسي حتى مطلع القرن العشرين، على الرغم من أن الضغوط الأوربية تواصلت حتى أُجبروا على تقديم تنازلات اقتصادية (ومنها وثيقة العهد ناما) واقتطعوا جزءاً من إمبراطوريتهم (إذ أعلنت اليونان مثلاً استقلالها سنة 1822). أمّا في إيران، وعلى الرغم من تنامي تأثير التكنلوجيات الغربية، كما في الطباعة والتصوير الفوتغرافي؛ فقد صمد الأسلوب الفني التقليدي برعاية الحكام «القجار» حتى القرن العشرين. إن اكتشاف الغرب للفن والعمارة في البلاد الإسلامية واستيعاب واستبدال الفكر والمواد الأصلية لهذه الشعوب بأخرى أوربية وفي الحقبة نفسها، أمور مهمة وشائكة ويتصدّى لها هذا الكتاب على نحوٍ مختصر؛ وعلى الرغم من توافر ثروة هائلة من المعلومات بهذا الخصوص، لم يبدأ البحث فيها إلّا مؤخراً، كما أنها تتطلب دراسةً مستقلةً ووافية في مكانٍ آخر غير هذا الكتاب؛ لذا فإن دراستنا الحالية ما هي إلا توجّهاتٍ لبحوثٍ قادمة.

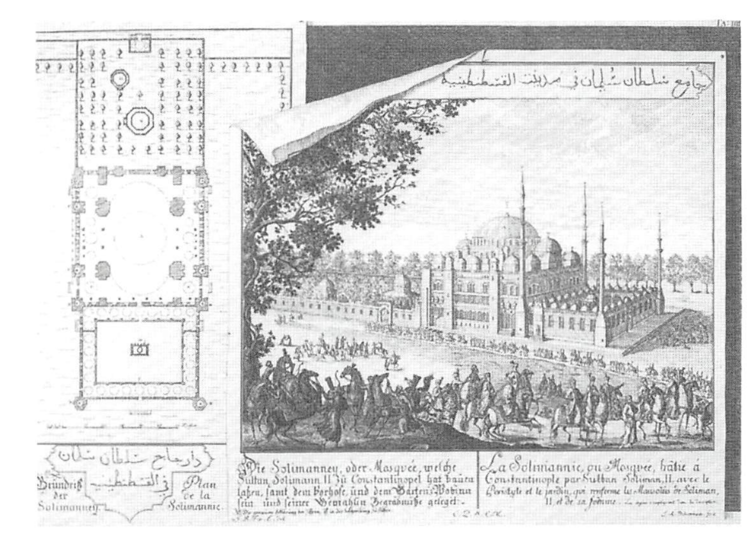
أثر الفن الإسلامي على الغرب:

إن بلورة فكرة الإرث الإسلامي بدأت في سوريا في القرن السابع وتطوّرت لتشمل الفن والعمارة، وقد كانت نشأتُهما على الأراضي الممتدة من الأطلسي إلى الهندي لكنها وليدة الفكر الغربي في القرنين التاسع عشر والعشرين، وذلك لأن أياً من الرعاة أو الفنانين المذكورين في الفصول السابقة لم يكن ليفكّر أن فنه إسلامي. كما أن المصطلحات الشمولية مثل «محمدي» أو «إسلامي» أو «مسلم» لم تُستخدَم على نحوٍ شائع قبل القرن التاسع عشر، عندما حلّت هذه النعوت محل المصطلحات الجغرافية أو العرقية الضيقة مثل «هندي» (أو «هندو»)، و«فارسي»، و«تركي»، و«عربي» و«مغربي»، التي وصفت أساليب بعينها كان يُعتقد أنها مستقلة عن الإرث الإسلامي. وفي القرن العشرين ترسّخت فكرة «إرث الفن الإسلامي» باضطراد، حتى بدون تشجيع أو برعاية أو اهتمام من منطقة ودينٍ لهما هيبتُهما ونفوذُهما. وعلاوةً على المهام التصنيفية والوصفية التي احتضنت هذا الفن، فقد جرى مؤخراً البحث الحثيث في كنهه والتمحيص في المبادئ الموحدة التي تكمن وراءه من الجغرافية إلى الأربيسك وما زالت عجلةُ هذا البحث متسارعة. وبحلول نهاية القرن العشرين لم تكتمل دائرة الفكر البحثي الذي بدأ منذ القرن التاسع عشر، وعلى الرغم من الإرث الموحد للحضارة الإسلامية، ما زال البحث العلمي واعياً بالتنوع الإقليمي الذي يكمن وراءه، لذلك من غير المعقول دراسة تاج محل وقصر الحمراء بنَفَس واحد أو رؤيا واحدة.

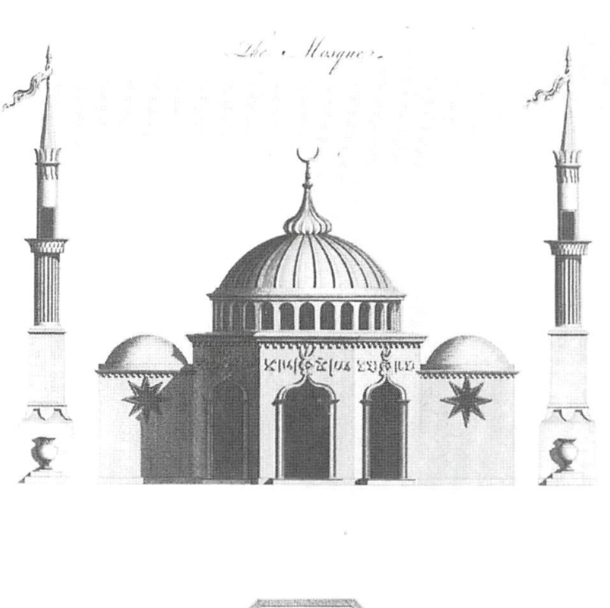
إن ابتكار «إرث الفن الإسلامي» هو نتاج المصالح الأوربية في المنطقة حيث غلبة هذا الدين ماضياً وحاضراً. كما أن اهتمام الدارسين بالتاريخ الدبلوماسي الأوربي، ولا سيما القارّي منه، قادَهم إلى التعمق في الدراسات العثمانية؛ فضلاً عن أن المصالح البريطانية في الهند شجّعت على اهتمامهم بالإسلام في شبه القارة الهندية جلّها ومن ثمّ في بلاد فارس الجارة، وعلى غرار ذلك قادت المصالح الاستعمارية الفرنسية في القرن التاسع عشر إلى اهتمام الباحثين الفرنسيين بشمال أفريقيا وللسبب نفسه. أمّا الساميون (من اليهود) فقد انجذبوا على نحو منقطع النظير إلى القاهرة، عاصمة العالم العربي، بل وإلى سوريا الجارة. ولكن بحلولِ القرن التاسع عشر لم يكن اطلاع أوربا على العالم الإسلامي، ولا سيما الفن والعمارة، إلّا محدوداً بعديد الصور الصغيرة التي توافرت حينها.

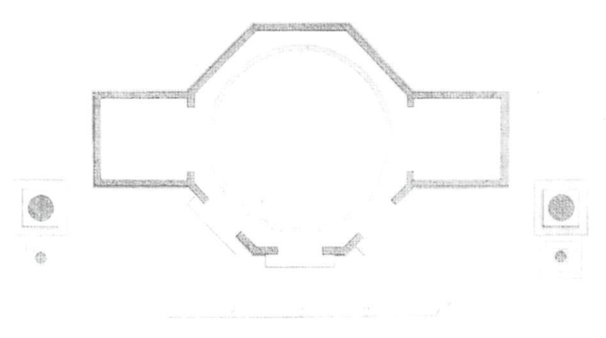
لقد تم جمع ما يمكن من المخطوطات الإسلامية في الغرب بهدف استعادة النصوص الكلاسيكية المفقودة، فضلاً عن المعرفة المتفرقة بالفن والعمارة الإسلامية لدى الأوربيين. فعلى سبيل المثال هناك لوحة موسومة بـ ««استقبال سفارة البندقية في دمشق» (متحف اللوفر بباريس) تُنسب إلى مدرسة بيليني التي عُرفت في القرن السادس عشر، ورسمها فنان كان على دراية أكيدة بطوبغرافيا دمشق وصروحها المعمارية، لكنها لم تترك أثراً يُذكر في تاريخ العمارة الغربية. وبالطريقة نفسها كانت لدى ريمبرانت مجموعة من الرسوم الديكانية والمغولية التي استنسخها قبل أن يُجبر على بيعها سنة 1656، بيد أنه من الصعب القول إن للمنمنمات الهندية أي أثر ذي قيمة على مسيرة الرسم الأوربي.

إن تداول صور من العمارة الإسلامية خلال النصف الأول من القرن الثامن عشر زاد من وعي الغرب بالإرث الإسلامي، فضلاً عن نشر كتاب جوهان برنارد فيشر فون ارلاش «تاريخ العمارة العام» (Entwurff einer historischen A -chitekt) (فيينا 1721) الذي ضمّنه رسوماً من العمارة العربية والتركية والفارسية (الصورة 384) أُخذت من القطع النقدية وكتابات الرحالة وعلماء الآثار التي حفّزت تصميم عدد من العمائر والمشيّدات بأسلوب شبه شرقي. وعلى الرغم من أن مصادر فيشر فون ارلاش اقتصرت على العمائر العامة كالمساجد، استخدمت التصاميم المستوحاة منها في مشيدات عامة كالجواسق والأجنحة (السرادقات) والقصور والمسارح ذات الطابع المترفِ الذي طبع المشرق حصرياً. فأمير ويلز فريدريك أوعز إلى المهندس المعماري سير وليم جامبرز (98-1727) بتشييد «قصر حمراء» لحدائق «كيو» سنة 1750، فكان التصميم الروكوكو القوطي (rococo Gothic d -sign) (عام 1758) الذي كان بعيداً كل البعد عن مُسَمّاه «قصر الحمراء» ما عدا زوج الأعمدة الرشيقة التي تسنده، واستمدّ من سرادق قدّمه جوهان هينريك منتز (98-1727) إلى الأمير سنة 1750، وهو فنان سويسري زار إسبانيا قبل أن يستقر



384. تخطيط أرضي للمسجد السليماني، الذي بناه السلطان سليمان الثاني في القسطنطينية؛ من من كتاب أرلاش (فيينا، 1721).



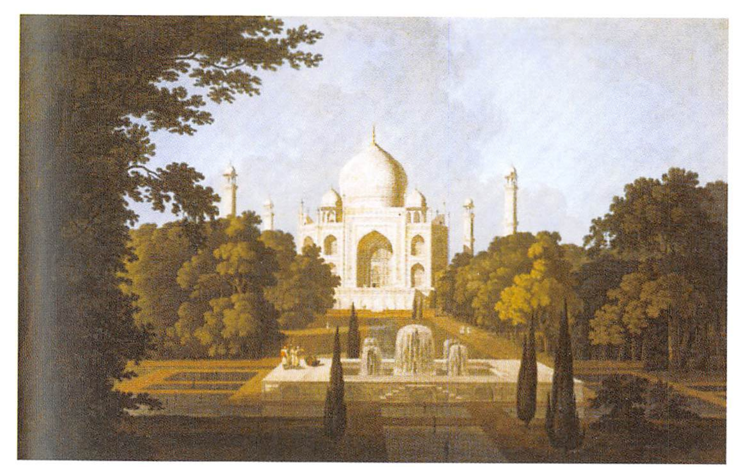


385. حديقة كيو، جناح مثمن على شكل مسجد، «التخطيطات والارتفاعات والأقسام والعرض المنظور من الحدائق والمباني في سري» (لندن، 1763).

في إنكلترا. وفي سنة 1761 زاد جامبرز طرزَة «الحمراء» جناحاً مثمناً بشكل جامع (الصورة 385) أقيم على أساس ارتجالي حر على وفق طراز جوامع عثمانية مقببة التي يكتنفها منائر كما صوّرها فيشر فون ارلاش. وقد أضيف معبد ليكون ثالث الثلاثة من المباني الغريبة في بَرّية كيو. وقد حذا حذو جامبرز عددٌ من المعماريين مثل وليم رايت في تصاميمه لبيت هارتويل في بكنكهامشير، ونيكلاوس فون بيكاج الذي بنى جناحاً قريب الشبه بجامع في حدائق سويتزنكين قرب مانهايم سنة 1780، على الأرجح. وعلى مستوى أكثر شيوعاً، اطّلع الزوار الأوربيون على جواسق الحدائق العامة حيث قُدّمت القهوة وغيرها من المشروبات، فعلى سبيل المثال كتبت ليدي ماري دبليو مونتاك سنة 1717، تصف جوسقاً محاطاً بتعريشات (أو مشربيات) مُذهبة أقيم على تسع أو عشر درجات من السلالم، فضلاً عن نماذج أخرى لم تتعدَّ كونها منتجعات صيفية متواضعة (bower) ذوات مصاريع استخدمت بوصفها جدران شتاءً وقابلة للإزالة في الجو الحار صيفاً. من هذه الأوصاف والتصورات، نشأ ذوق للجواسق في أوربا حيث استخدمت ليس فقط كما في أصلها بوصفها سرادقات حدائق، ولكن أيضاً باعتبارها أكشاكاً لبيع المرطبات والأكلات السريعة أو مكان تجمع موسيقي الشوارع أو أكشاك بيع الجرائد والمجلات.

لقد غدت صروح الهند المسلمة مصدر إلهام للعديد من الفنانين والمعماريين البريطانيين، فقد عاد أول الفنانين البريطانيين في الهند تيلي كيتل (86-1735) إلى بلده، وبجعبته ثروةٌ ضخمة مما رآه، وهي حقيقة لمَسَها آخرون هناك فحذوا حذوه. فالفنان وليم هودجز (97-1746) الذي مكث في الهند بين 1780 و1783 كان أول بريطاني زار أكرا حيث افتتن بجمال تاج محل فرسَمَه ولوّنه. وربما كان الرسام توماس دانييل (1840-1749) أول رسام مناظر طبيعية إنكليزي ذهب إلى الهند سنة 1784 بصحبة ابن أخيه وليم (1837-1769). وعاد دانييل بعد عقد من الزمان لينشر كراسه «Oriental Scenery» (أي مشهد شرقي) الذي ضمّ ستة أجزاء جُعلت بحجم الورق (folio) بين الأعوام 1795 و1808. ولكل جزء أربع وعشرون لوحة لوّنت يدوياً بطريقة الحفر المائي (hand-colored aquatint)، وتركت إحساساً غريباً بالأبهة والإعجاب لدى جمهور عريض، إن لم يكن لدى جمهور عالمي. وقد لاقت هذه المجلدات رواجاً منقطع النظير مما حدا بدانييل أن ينشر مجلداً آخر مستقلاً، جلّه عن تاج محل (الصورة 386). وحتى الذي لم يستطع تحمل تكلفة شراء هذا الكرّاس، اطلع على صروح الهند من خلال المناظر التي جُمعت أو أعيدت طباعتها على أواني المائدة وغلاف الجدران. وكانت لرسوم دانييل الأثر الأكبر والمباشر في نشأة ذوق «الاستشراق» (orientalism)؛ إذ صمّم صامويل بيبز كوكريل سنة 1803 دار «سيزنكوت» (Sezincote House) في كلوستر شير لأخيه جارلس، أحد أثرياء شركة شرق الهند الذي تعرّف على آل دانييل في الهند. فعيّن كوكريل توماس دانييل مستشاراً؛ وقد ازدانت الدار بمعالم شرقية أخّاذة مثل القبة البصلية الشكل والسرادق (أو الجناح) الركنية ذات الظلة الهندية (الجهاتريس chatris) والطنوف المتدلية (overhanging eaves) والأقواس المحارية (cusped arches) والأبراج العالية المدببة النهاية (pinnacles).

والأهم من كل ذلك الأمر الذي أصدره الأمير الوصي في برايتون؛ ففي سنة 1803 أوعز ملك المستقبل جورج الرابع إلى وليم بوردن (1822-1775 على الأرجح) ببناء اسطبلات ملكية وميدان فروسية، فأنجزا في بحر خمس سنوات. وفي سنة 1797 عرض بوردن في الأكاديمية الملكية تصميمه «لقصر التسلية في أسلوبٍ عماري محمدي



386. تاج محل، أكرا صور من الحديقة، من كتاب توماس ودانييل «مناظر من تاج محل في مدينة أكرا في الهندوستان سنة 1789».

في الهندوستان»؛ إذ قُدّم التصميم مطبوعاً على الأوفسيت لمبنى مستدير تعلوه قبة (روتندا rotunda) ذات أجنحة ركنية متوجة بظلّة هندية (جهاتريس - chhtris). ولعمارة الجناح (pavilion) كلّف الأمير الوصي المهندس المعمار جون ناش (1752-1835) لإعادة هيكلة المشيّد البلادي (Paladian) غير المكتمل في تواشج متخيل من عناصر قوطية وصينية وهندية. فاستعار ناش مجلّدات دانييل الأربعة Oriental Scenery بحثاً عن إلهام. وكان البناء بين الأعوام 1815 و1822؛ إذ كان عبارة عن جناح من قبة مستدقة على شكل الحرف إس S بالإنكليزية (ogival dome) ضخمة يكتنفها زوجان من القباب الفرعية. وقد شملَ تخيّل المشرق منطقةَ المطابخ، إذ جُعلت أشجار النخيل ذات السعف الذي جُعل من النحاس تسند السقف، بيد أن ناش استخدم آخر التكنولوجيات وقتها حين قام بضرب السقف والأعمدة بأطر من الحديد. وفضلاً عن إثراء الحسّ الشرقي بالأبهة الملكية، اضطلع البناء باستخدام المستنبتات المزججة ذات القباب البصلية الشكل.

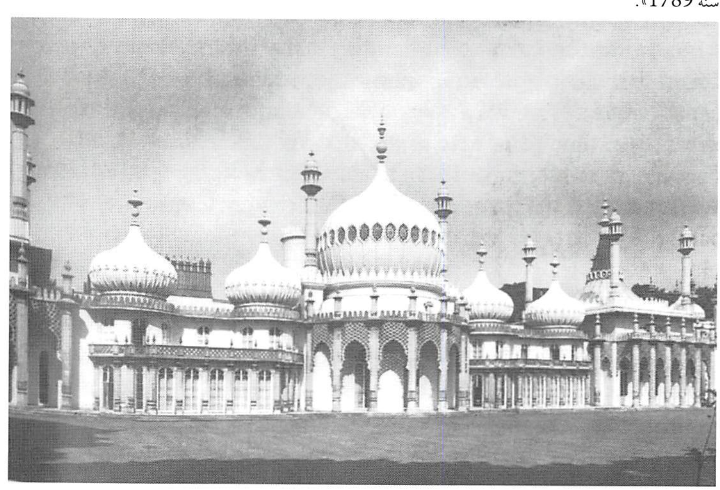
لقد كانت إسبانيا البلد الأسهل وصولاً من بين البلدان ذات العمائر الغريبة، ففي النصف الثاني من القرن الثامن عشر ابتعثت «ريال أكاديميا دي سان فرناندو» المهندسين المعماريين خوان دي فيلانوفا وبيدرو ارنال لرسم غرناطة وقرطبة بإشراف جوزيف دي هرموسيلا؛ ونُشرت هذه الرسوم خلال العقد 1780 تحت عنوان:× Antiguedades árabes de Espana)) . وبتوافد السياح من الغرب، الباحثون عن كلِ غريب يأسر القلب من رسوم وفنون، تربّع قصر الحمراء على عروش القلوب واستحوذ على ألسنتهم ومخيلاتهم. ونشر جيمس كافانه ميرفي من عام 1802 إلى العام 1809 (The Arabian Antiquities of Spain) «الآثار العربية في إسبانيا» (لندن، 1813) بالإنكليزية ثمّ ما لبث أن تبعه آخرون من مثقفي وأرستقراطيي أوربا وأميركا، مثل فيكتور هوغو وجاتوبرايند وواشنطن أرفنك وثيوفيل كوتيه، الذين سجّلوا بإعجاب وسحر الكثير عن رحلاتهم. وقد رافقت هذه الشهادات صور؛ فقد زار جيرالد دي برانكي إسبانيا سنة 3-1832، وبعدها بأربع سنوات نشر كتابه: - Souvenirs de Grenade et de l'Alhambra×× (باريس، 7-1836)، وبعدها: (Monuments arabes et moesques de Cordoue، Séville et Grenade×××× (باريس، 1839)، الذي تحدث عن صروح شمال أفريقيا في تونس والجزائر وبون. وفي سنة 1834 رسم جولز كوري وأوين جونز قصر الحمراء؛ لكن كوري توفي تاركاً المهمة لجونز لإكمالها، فعاد وحيداً سنة 1837. ونُشر عملهم في كتاب:

Plans، Elevations، Sections، and Details of the A - hambra ××××) (لندن، 45-1836) في أطلسين وعُدّ مرجعاً للخرائط الهندسية وغيرها للمهندسين المعماريين.

صمّم أوين جونز قصرين في حدائق قصر كينسنكتن على الطراز المغربي، وفي سنة 1854 بنى للقصر البلوري في سيدنهام فناءً على غرار فناء قصر الحمراء وبهو السباع. وقد استوحى بعض العناصر المنفردة وعلى حجم أكبر من الأصل، على الرغم من أن النسخة المستنسخة كانت أصغر حجماً. وفي سنةً 1856 دُشّن مبنى بانوبتكون الملكي (Royal Panopticon) الذي صمّمه توماس حيتر لويس (96-1818) في ساحة ليستر بلندن. وقد صُمّم على وفق طراز مغربي بمنارتين (قريبتي الشبه بالطراز المملوكي) تكتنفان واجهة متعددة الألوان وجزءاً داخلياً طافحاً بالألوان وأروقة بحدوة الفرس وقد حُوّلت البناية بعد سنتين إلى قاعة «الحمراء» للموسيقا، وبقيت على حالها لخمسٍ وعشرين سنةً قادمة، مؤسّسةً لأسلوبٍ من طرزٍ من المسارح وأروقة الموسيقا في أسلوبٍ شرقي في بريطانيا وأميركا.

لم يقتصر الاستشراق على العمارة وحسب، بل امتدّ إلى الرسم، ولا سيما في فرنسا. ومن بين أقدم اللوحات وأروعها تلك التي ضمّها كراس يوجين ديلاكروس (-1798 1863) الذي زار المغرب سنة 1832 بصحبة الكومته دي موريني، الذي أرسله لويس فيليبا سفيراً فوق العادة إلى السلطان بعد أن احتلت فرنسا الجزائر؛ وسجلّ ديلاكروس في كراس الرسم هذا الذي ضمّ سبعة أجزاء رحلتَه التي دامت ستة أشهر من طنجة إلى مكناس، واحتوى على مادة دسمة لأعماله اللاحقة. وكانت فرصته لزيارة الحريم، التي كانت حلم كل رجل في القرن التاسع عشر على مايبدو، قد أثمرت في لوحته (Femmes d'Alger)×× التي رسمها بعد سنتين في عام 1834 (الصورة 388). وتشي اللوحة بتواشج المعرفة المباشرة بالإمكانية الخيالية لإثارة واستحضار المشرق المثالي الكسول (أو البليد) (languorous Orient). وبعد عشرين عاماً أخطر ديلاكروس مجلته قائلاً: «بدأتُ أُبلور أشياء سريعة من عصارة تجربتي في شمال أفريقيا بعد أن نسيتُ التفاصيل الدقيقة، استوحيتُها من صوري التي أستمدّ منها الجانب الشعري والخيالي الآسر. وعلى النقيض منه، مُعاصره جي. أي. دي.

386. تاج محل، أكرا صور من الحديقة، من كتاب توماس ودانييل «مناظر من تاج محل في مدينة أكرا في الهندوستان سنة 1789».



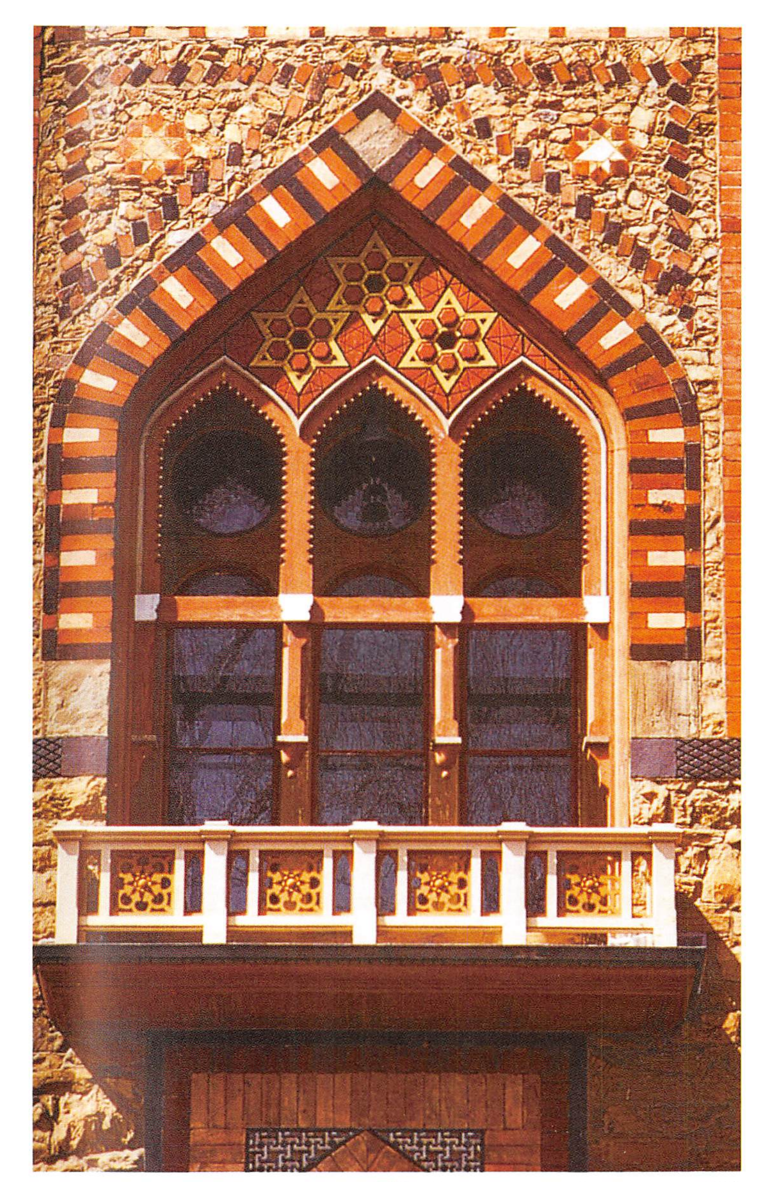


389. «علانا»، كرينديل أون هدسن، نيويورك، 2-1870؛ تفاصيل من نافذة المنزل.

انكرز (1780-1867) الذي لم يغادر روما في حياته، لكنه جمع كلّ ما أمكنه مما نُشر عن المشرق ليخرج بصورةٍ أقل حسيةً.

لقد اضطلعَ رسام المناظر الطبيعية الأمريكي الرائد فريدريك جيرج (1826-1900) بلوحاته الشهيرة التي نفذها منتصف العقد 1840 عن العالم الجديد وعلى نطاقٍ ملحميّ، ففي أعقاب زيارته الوحيدة إلى أوربا وفلسطين وسوريا بين الأعوام 1867-9، استكمل رسوماته الخاصة بنصف الكرة الغربي بسلسلة تشكيلات متوسطية من ضمنها مشاهد من القدس والبتراء. وقد ملأته زيارته حماساً للعمارة الإسلامية، فبعد العام 1870، كرّس بقية حياته لتصميم وبناء وتأثيث قصره في كرينديل أون هدسن، بنيويورك (الصورة 389)، الذي بناه بين العامين 2-1870، وزاد عليه على مدى عقدين، وأضاف جناحاً وورشةً (أو مرسماً) أنجزها بين الأعوام 9-1888، وسُمي القصر بـ «أولانا» اشتقّه من «علانا» العربية بمعنى «بيتنا على علو». وقد اشتغل معه المهندس المعماري كالفرت فوكس بوصفه استشارياً. ولم يعتمد جيرج على خبرته الشخصية وحسب، بل أيضاً على عصارة ما نُشر عن عمائر إسلامية اتخذها مصدر إلهام ثري، والقصر تواشجت فيه موتيفات قصر الحمراء والتفاصيل الهندوسية البسيطة وفنون الآجر الفارسية. وكانت عنده نسخة من كتاب (Monuments modernes de la Perse)×(باريس، 1867) لباسكال زافيه (1787-1879) ، كما أن أعمدة البيازا (piazza columns) والستنسيل في رواق الفناء مستوحيان من موتيفاتٍ فارسية تعرّف عليها من أعمال كوسته.

لقد لعبت الكتب واللوحاتُ والمعارض الدولية، التي انتشرت على نحوٍ واسع في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، دوراً مهماً وريادياً في التعريف بالفنوُن والحرف المنتشرة على الأراضي الإسلامية. وفي سنة 1851 نظّم مجتمع الفنون (the Society of Arts) المعرض الدولي (The International Exhibition) في كريستال بالاس (القصر البلوري) في هايد بارك بلندن برئاسة حرم الأمير احتفاء بالثورة الصناعية وبالتوسع الأوربي الاستعماري. وشارك في المعرض أكثر من مائة ألف معروض من مختلف بلدان العالم، ومن بينها المواد الأولية الخام والعدد اليدوية والمعدات الحرفية والمكائن ومنتوجاتها، وشملت المعروضاتُ الفارسية سجاجيدَ وتصاميم السجاد التي كانت مزيجاً من الأساليب الوطنية والتاريخية. واستُخدم في حياكة بعضها الأزهار المظللة على نحوٍ طبيعي لإعطاء الانطباع بوجود البعد الثالث.



389. «علانا»، كرينديل أون هدسن، نيويورك، 2-1870؛ تفاصيل من نافذة المنزل.

لكن هذه النماذج من الدمج كانت محط انتقاد لاذع من النقاد، ومنهم وليم موريس (1834-96)، الشاعر والمصمم والمنظّر لحركة الفنون والحرف (the Arts and Crafts movement) البريطاني.

وعلى الرغم من حيازة موريس لنسخة من كتاب أوين جونز (Grammar of Ornament) (أي قواعد الزينة) المنشور سنة 1856، الذي اشتهر بدعوته للتفريق بين الطرز الوطنية «المحمدية» والعرقية التركية والمغربية والفارسية والهندية، لم يكن موريس ميالاً للفن الإسلامي، بل إنه عدّ التشكيل الهندسي أساساً لتشكيل الأنماط الزخرفية بالتزاوج مع دور الحرفي بوصفه فناناً مسلماً. بل إنه ذهب إلى أبعد من ذلك، فندد باستيراد السجاجيد التي كانت تنهال على الغرب بأعداد فخمة (كما سيأتي لاحقاً)، لكنه امتدح السجاد الفارسي؛ إذ استخدمه حصرياً في الريد هاوس (البيت الأحمر) في بيكسلي هيث سنة 1860، وهي داره الجديدة، وما لبث أن صمم سجاجيد مستوحاة من نماذج فارسية، لا مقلّدة لها.

وقد أنجز موريس أولى السجاجيد التي حاكها يدوياً سنة 1878 في كلم سكوت هاوس، وهي داره الأخرى في هامر سميث على نهر التيمس، حيث ورشته والإسطبل المحاذي الذي حوّله إلى مبنى خاص بالحياكة. وقد تبنى في تصاميمه الأولية الصيغة الكلاسيكية من الوزرة المركزية مع وزرات ربعية أصغر في الزوايا؛ ولكن ابتداءً من العام 1887 اضطلعت منتوجات موريس وشركته (Morris & Co.) بمجاميعها التوجيهية، ومن أشهرها سجادة بللروود (الصورة 390) المحاكة سنة 1889 لصالح عائلة ساندرز. ويشي التصميم بأثر السجاجيد الفارسية ذات المزهرية عليها (الصورة 219) ولا سيما ثراء ألوانها وزخرفتها المتقنة وسطحها المستوي. ولموريس معرفة دقيقة وحصيفة بالسجاجيد التركية والفارسية والصينية، التي جمعها وعمل مستشاراً لدى متحف جنوب كنسنكتن (المعروف حالياً بـ «متحف فكتوريا وألبرت»). وفي عام 1893 أيّد وبقوة حصولهم على سجادة أردبيل (الصورة 214) التي جُلبت من إيران.

ولم يقتصر إعجاب الغرب بالعمارة والمنسوجات، بل تعدى ذلك إلى الفخاريات، التي كان لها حظوة كبيرة لدى الهواة البريطانيين. وجمعَ الخزفياتِ العثمانيةَ التي كانت تسمّى بـ «الدمشقية» أو «الرودية» حينها، أمثال إف. دوكين كودمان الذي جمع مخزوناً هائلاً منها، انتهى بها المطاف في المتحف البريطاني. في حين جمعَ قطع الأواني والآجر المزجج الفارسية وغيرها من المقتنيات الفنية من بلاد فارس القائد اللواء سير روبرت مردوخ سميث مدير قسم التلغراف ومستشار متحف جنوب كينسنكتن، حيث معرض الفنون الفارسية المقام سنة 1876. أمّا كودمان وسولتنك فكانا هما الآخران من هواة جمع التحف الفنية من الخزف المغربي-الإسباني. وفي سنة 1885 أقام نادي برلنكتون للفنون الجميلة بلندن معرضاً ضمّ أكثر من ستمائة تحفة فارسية وعربية، غالبيتها من الخزف.

وقد شجّع الولع بالخزف الإسلامي على إحياء تقنية البريق أو اللمعان في المقتنيات الخزفية في أوربا. بيد أن إنتاج الأواني ذات البريق القزحي، سواء في إيران أو إسبانيا أو إيطاليا ومنها انتشر إلى باقي أرجاء العالم الإسلامي، قد انحسر أواخر القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر. وبحلول العام 1700 كان الولع بالبريق

390. تفاصيل سجادة بوللروود، هامرسميث، 1899. من وبر الصوف، أبعاد 7.64 في 4 أمتار، متحف فكتوريا وألبرت.

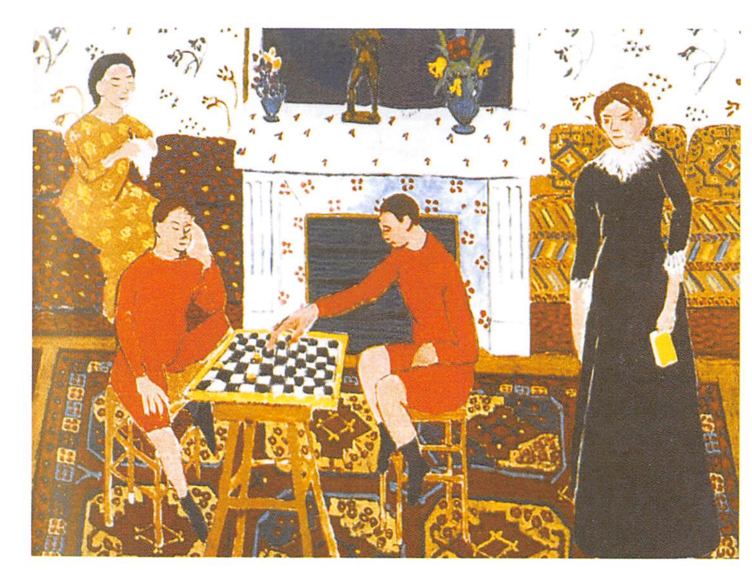


391. وليم دي موركان، تحفة خزفية ذات البريق الأحمر، العقد 1880. ارتفاع 40 سم. شيكاغو، ملكية شخصية.

القزحي قد حلّ محله ذوق آخر للسطوح المذهبة المتحققة من استخدام أوراق الذهب أو مسحوقه، في حين انحسرت التقانة التقليدية من البريق المنخفض الصبغة، المستخدمة في جميع أنواع التحف ذات البريق التي صُنعت قبيل العام 1800 ليحلّ محلها البريق المنكّه بالراتنج (resinate luster)، وقوامه ذهب مذاب وبلاتين وغيرهما من المعادن النبيلة استُحدثت في مرحلة لاحقة؛ تُذاب هذه المعادن في مادة صهور من بلسم-الراتنج (resin-balsam). وتنتج مستحضرات هذه المعادن طبقةً مزججة لامعة خفيفة تُطلى بها الخزفيات، وقد استُخدمت هذه المادة على نطاقٍ واسع في ورش مثل ويجوود ومنتون. وبينما تمكن الصناعيون من الحصول على ناتجٍ من درجات من الذهبي والفضي والوردي والرصاصي والخوخي (الأرجواني المزرّق الداكن)، لم يتمكنوا من إنتاج الأحمر القاني، أحد الألوان الفخارية العصية على التحضير، لكنها الأكثر شعبيةً ورواجاً، ولا سيما في منتصف القرن التاسع عشر. ولإنتاج هذا الأحمر الياقوتي، حاول خزافون بأنفسهم إنتاجه بعيداً عن الشركات التي يعملون عندها، ولا سيما باستخدام تقانات تقليدية من البريق المنخفض الصبغة.

وكان من أشهر المصممين وليم دي موركان (1917-1839) الذي أنتج خزفاً أحمر قانياً ياقوتياً مذهلاً في ورشته بفولهام وساندز أيند في العقد 1880 (الصورة 391). وقد أعدّ دي موركان تصاميم متقنة للبلاط والأواني ذات البريق، تاركاً عملية التشكيل والرسم لآخرين. وتُجسّد تصاميمُه روحَ الفن الإسلامي الذي بدأ يغزو الأواني الخزفية في العقد 1880، بسبب السحر الذي شاب صورة الشرق الأدنى ورومانسيته في الذهن الأوربي التي أصبحت جزءاً لا يتجزأ من الذوق الأوربي العام، وذلك يرجع جزئياً إلى قرب الأربيسك من الأشكال المتعرجة أو المتموجة المفضلة لدى مدرسة آرت نوفو للفنون الحديثة (the Art Noveau). وتدريجياً بدأ ولع موركان بالأحمر القاني يتحول عنها إلى اللمسات الشعرية الرهيفة للبريق الأصفر الفضي على أرضية من الأخضر والأزرق التي استوحاها من الأواني «الدمشقية» العثمانية، فكانت إحدى نقاط القوة لديه استخدامُه المنضبط لتراكيز متنوعة لإنتاج درجات متعددة من البريق.

إن عرض الفنون الإسلامية في معارض عالمية عديدة لم يجلب المهتمين والهواة والحرفيين وحسب، بل الرسامين أيضاً، وأولهم الرسام الفرنسي هنري ماتيس (1954-1869) الذي ربما كان أعظمهم، فقد تكشّفت أعماله عن اطلاع الغرب المتزايد على الفن الإسلامي وبراعة المزج بينهما. وفي وقت مبكر من العام 1893 كان قد اطلع ماتيس على معرض «باليه دي لا أندستريه» الذي عرض ألفين وخمسمائة قطعة من الفن الإسلامي، ونظّم المعرضَ جورج ماريه صاحب متحف «موزيه دي الجير»، وكان المعرض مصحوباً بمعرض آخر لأعمال بيتريه أورينتاليس فغانسيه. وزار ماتيس أيضاً معرض إكسبوزشن أونفرسال لعام 1900 الذي كانت له معروضات من أجنحة (أو سرادقات) تركية وفارسية ومغربية وتونسية وجزائرية؛ وفي سنة 1903 حضر معرض الاتحاد المركزي للفنون الذي نظمه غاستون ميجيون وريموند كوجلين. وفي آيار/ مايو من العام 1906 قام ماتيس بزيارة خاطفة إلى الجزائر استغرقت أسبوعين ماراً عبر الجزائر العاصمة وبسكرة وقسنطينة وباتنة. وعدا لوحته (Blue Nude: Souvenir of Biskra) (1907، بالتيمور، متحف الفنون)، تجلى التأثير الوحيد الذي تركته هذه الرحلة في اقتنائه إبريقاً أسود صغيراً ذا جمال ظهرت في بعض لوحاته من ضمنها لوحة (Pink Onions) (1906)، كوبنهيكن،



392. هنري ماتيس، «أسرة الرسام»، 1911. لوحة زيتية 1.43 في 1.94 سم. سان بتسبورغ أرميتاج.

ستاتنز موزيم فور كنتس) ولوحة (1907) (Still Life with Asphodels) أيسن، موزيزم فوكوانج). بيدَ أن ولعه بالفن الإسلامي بلغ مرحلةً دراماتيكية بعد أن رافق ماركيت مطلع تشرين الأول / أكتوبر من العام 1910، في زيارته لمعرض الفن الإسلامي في ميونخ؛ إذ ذُهل بالمنسوجات والخزف والمشغولات المعدنية وفنون تصوير المخطوطات. وفي تشرين الثاني من العام نفسه سافرَ إلى إسبانيا، فزار مدريد وقرطبة وإشبيلية وغرناطة وجلبَ معه من هناك الآجر الخزفي.

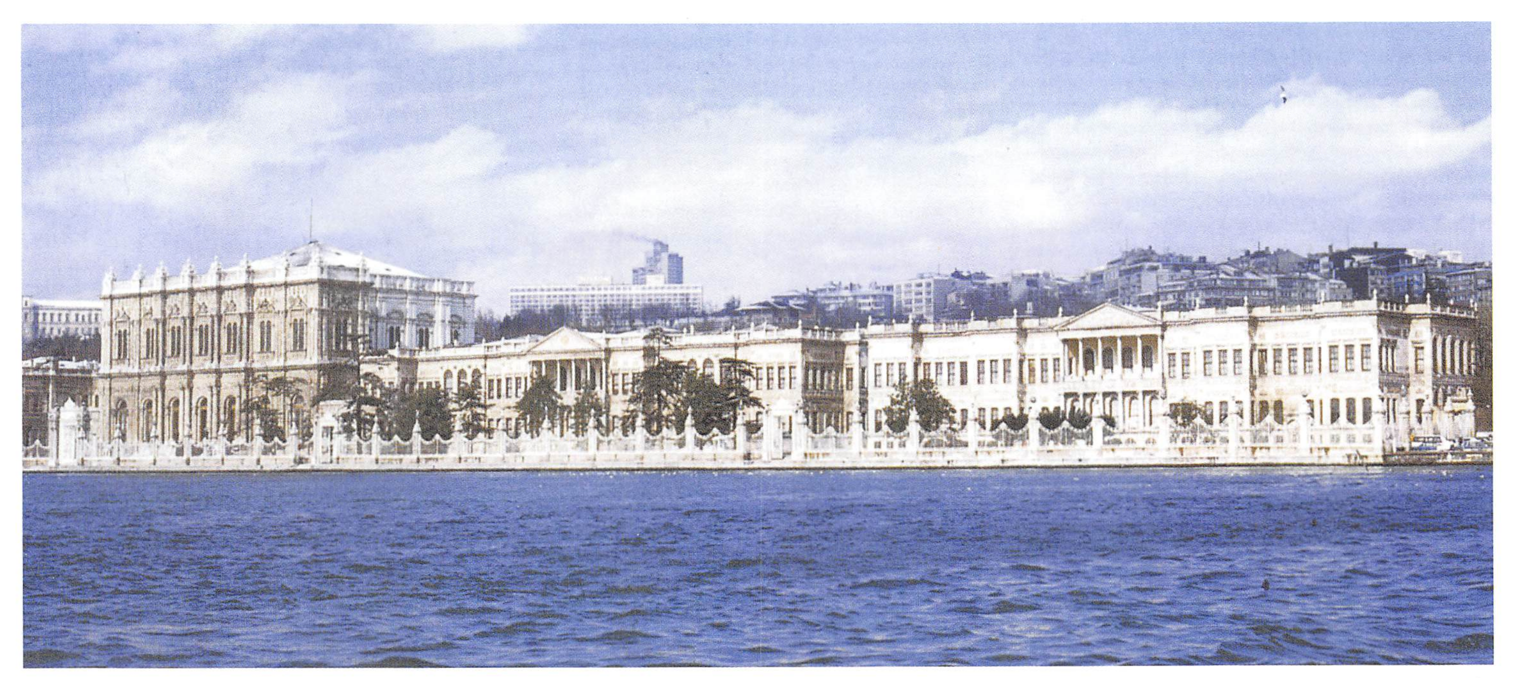
وبينما أضاف أسلافُه موتيفات شرقية لإضفاء نكهة غربية وتبرير غيرها من المواضيع غير اللائقة، استوعب ماتيس بعض الدروس التي تعلمها من تأمل الفنون الإسلامية في إنجاز لوحاته. فلوحته (The Painter's Family) (أي أسرة الرسام) (الصورة 392) التي نفذها في ربيع العام 1911، استوحاها من أعمالٍ من الفن الإسلامي من زيارته إلى ميونخ. فالأشياء الظاهرة في الصورة كالسجادة التي تغطي الأرض، أو الدواوين (أو المجلس) ذات المتكأ في الخلف ماهي إلّا اقتباسات من الفن الإسلامي. فالتركيب الثلاثي والمنظور المسطح الذي جُعلت فيه الأرضية والجدران على المستوى نفسه، معروفان في رسوم المخطوطات، وكذلك رسوم الآدميين التي تطفو في فضاء اللوحة، واستخدام اللون المحلي الصافي، والمجاميع الزخرفية، ومنها النقاط المنتشرة على الموقد أو الزهور المرسومة على ورق الجدران، فضلاً عن السطح المستوي العام في اللوحة. لقد كانت لجولاته في المغرب إبان العام 1912، وفي شتاء عام 13-1912، التأثير الأكبر على لوحاته الأكثر شهرةً ورواجاً، التي تقدّمُ أيضاً صوراً لذكرياته عن العمارة المغربية. واستمر ولع ماتيس بالفن الإسلامي طوال حياته، وظهر ذلك أيضاً في أعماله المتأخرة منها كتابه المصور «الجاز» (Jazz) الذي نُشر سنة 1947، وفيه يتجلى النص في تناغم مع الصور الملهمة بطريقة المخطوطات الفارسية المصورة عينها، إن لم تكن مشتقة منها على نحو مباشر. «وبمرحلة ماتيس وفنه وإنجازاته، يكون الاستشراق (Orientalism) قد فتح طريقاً نحو التَشرّق (orientality)».

أثر الفن الإسلامي في العالم الإسلامي:

في القرنين التاسع عشر والعشرين وعندما كانت أوربا تستمتع بهوسها بالشرق وازدياد الاطلاع على الفن الإسلامي على نحو مضطرد، أسهمت البلدان الإسلامية في الهوس بالغرب؛ إذ كانت عجلة «الأوربة» (Europeanization) تتسارع فيها بانتشار مظاهر الصناعة الحديثة كبناء محطات القطارات ومكاتب البريد والثكنات والبنوك، فضلاً عن الحاجة إلى المتاحف، في حين عُدّت التقانات والأساليب العمارية الموروثة عن ماضٍ تليد من أساطير الأولين. فحلت الصناعات الأوربية ومنتجاتها من الأقمشة والخزف محلّ الحرف المحلية، ما عدا حياكة السجاد، التي واصلت الإنتاج لبيعها للزبائن الأوربيين. ومن المفارقات أن الذوق الاستشراقي الذي انتشر في أوربا وقوامه موتيفات زخرفية ديكورية كانت «إسلامية»، جرى إعادتها وإحياؤها والترصيع والتطعيم بها وإقحامُها، وأحياناً إلى حد النشاز، في هياكل صممت بأسلوب حركة الفنون الجميلة الفرنسية (Beaux-Arts).

لقد استُقبل أسلوب الأمبراطورية الفرنسية بكثير من الحماس خلال عهود السلاطين محمود الثاني (39-1808) ونجله عبدالمجيد (61-1839)، وكان المعمار الأرميني كريكور بليان (1831-1767) أول مهندس عثماني تخرج من مدارس في أوربا، وبعد عودته من مدرسة الفنون الجميلة في باريس، عُيّن مهندساً معمارياً أقدم في البلاط، وفي عام 1826 صمّم مسجد النصرتية في «طوب خانة» باسطنبول احتفالاً بانتصار محمود الثاني على الانكشاريين. وجوهر التصميم أنه استُبدل الفناء التقليدي بمربع سكني من طابقين ضمّ مساكن لرجال الدولة، مع الإبقاء على رواق الصلاة المقبب. وتشي نماذج بليان الباروكية والأشكال البصلية بتدربّه في أوربا؛ كما أن هذه الأشكال تسند منائر شاهقة وممشوقة. وفضلاً عن ذلك صمّم بليان ثكنات السليمية في «حيدر باشا»، وهو بناء فخم قوامه أربعة أبراج ترتفعُ فوق قبو عالي (سرداب) فوق بحر مرمرة. واشتق أسمها من ثكنات من الخشب شُيّدت على موقع بناه السلطان سليم الثالث سنة 1799 لإيواء جيشه الجديد، لكنه أُحرق عن بكرةِ أبيه خلال التمرد الانكشاري سنة 1808. وزادَ السلطان محمود الثاني سنة 1828 الجناحَ الأول من المبنى الحجري الجديد؛ في حين أضيفت ثلاثة أجنحة أخرى في عهد عبدالمجيد بين الأعوام 1842 و1853، واستخدم بوصفه مستشفى عندليب فلورنس (Flo -ence Nightingale's hospital) خلال حرب القرم.

وفي العام 1853 صمّم نجلُ كريكور، كرابيد (66-1800) وحفيده نيكوغوص (58-1826)، اللذان قدما من بعثة دراسية في باريس، بإشراف المعمار هنري لابروست، القصرَ الفخم والمسجد في «دولمابهجة» على ضفاف البوسفور (الصورة 393). وكان الموقع يضمّ أصلاً حديقة ملكية في عهد محمد الثاني وجوسق بحري لسليم الأول. وتم توسيع الحديقة في عهد أحمد الأول وعثمان الثاني باضافة ميناء صغير، ومن هنا اشتق اسمها «الحديقة الريانة» (filled-in garden). وجُعل للقصر (وأبعاده 46 في 44 متراً) واجهة على الطراز الباروكي الجديد وشرفة رخامية امتدت على طول الواجهة البحرية، فضلاً عن حجرة عرش من طابقين مرتفعين يُضاءان بثريا بريطانية بلغ وزنها أربعة أطنان ونصف الطن. وتفضي سلالم مزدوجة ودرابزينات من البلور الصخري إلى رواق بيضوي فخم. وهناك في مكانٍ آخر من القصر بيوت متعامدة، مشيدة على نحوٍ فضفاض على وفق طراز الجوسق جنيلي (Çinili Kiosk) للسلطان وحريمه ووريث العرش. أمّا بوابات القصر فازدانت بديكور باذخ من حلية نباتية ملتفة؛ وخارجها ينهض مسجد «بزمي عالم وليدة» الذي



393. اسطنبول، قصر دولمابهجة، 1853، منظر من البحر.

تميّز برواق صلاة مقبب جُعل خلف قصر صُمّم على وفق طرز عصر النهضة، وتكتنفه منارتان ممشوقتان جُعلتا من أعمدة كورينثية.

وبالطريقة نفسها تعرّفت مصر على الأساليب العمارية والمؤسسات الأوربية عندما قدّمها إليها محمد علي، وهو جندي عثماني من أصل أرميني أصبح الحاكم وقائد الجيش في مصر من العام 1805 وحتى 1848. حاول محمد علي إنعاش الاقتصاد المصري وعماده الزراعة والتجارة، ودمج مصر باقتصاد العالم في القرن التاسع عشر. كما أنه أسس أكاديميات عسكريةً ومدارس الطب والطب البيطري والصيدلة والكيمياء التطبيقية والقِبالة والزراعة والفنون والحرف والهندسة المدنية والإدارة واللغات والترجمة. وباقتراح من محمد علي بنى المعمار المرسيلي باسكال زافيير كوستا الذي عاش في مصر منذ العام 1818، قلعة أبو قير. وبحلول العقد 1830 بدأ أسلوب عثماني-متوسطي جديد بالتبلور من دمج عناصر إغريقية وإيطالية وإسبانية ليحل محل الأساليب العثمانية والمملوكية السابقة. وأنشئت عمائر جديدة منها الثكنات والمسافن (موضع بناء السفن) والمباني التي ضمت مكاتب وظيفية، والمدارس والمستشفيات والقصور والبيوت؛ واستبدلت المشربيات الخاصة بالعمائر السابقة بشبابيك زجاجية ذات مصاريع. ومع هذا اختار محمد علي لبناء قصره في القاهرة (الصورة 394) تصميماً عثمانياً من اسطنبول، وليس من طرز مدرسة الفنون الجميلة الذائعة الصيت وقتئذٍ.

أقيم مسجد محمد علي في القلعة، على موقع قصر الأبلق الذي بناه السلطان المملوكي الناصر محمد سنة 14-1313 وعرف فيما بعد بقصر يوسف؛ لكنه تهدّمَ والمباني المجاورة عندما انفجر مستودع للذخيرة سنة 1824، وفي عام 1828 نُقلت بقاياه لإفساح المجال للمسجد. وكان محمد علي قد طرح على كوستا فكرةَ بناء مسجد جديد عام 1820؛ وفعلاً تواصلَ البناء في عهد خلفه سعيد وحتى العام 1857. وأقيم التصميم على غرار العمارة الإسلامية التقليدية لمصر (راجع الفصلين السادس



394. القاهرة، مسجد محمد علي، 57-1820.

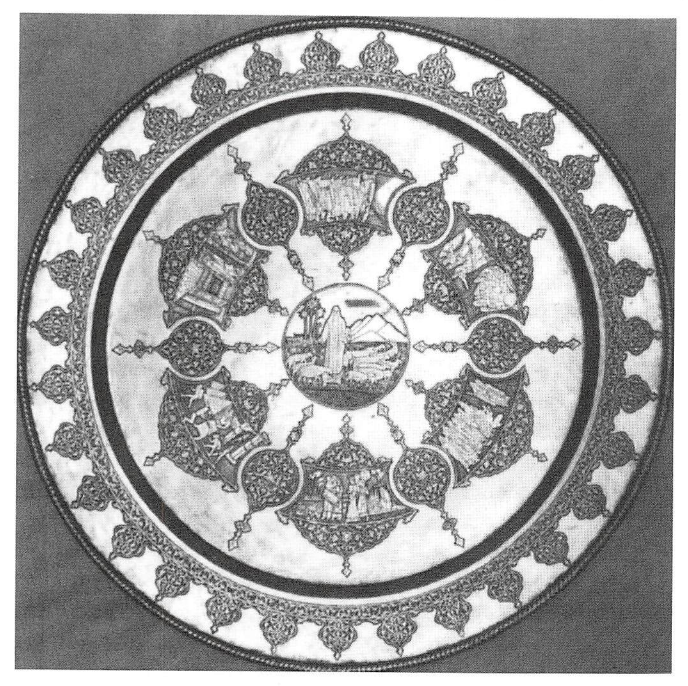
والسابع) وعلى معرفةٍ ضبابية بالعمارة العثمانية الإمبراطورية. أمّا فيما يخصّ دور الراعي في حصول مصر على استقلالها عن الهيمنة العثمانية فقد كان الخيار مفاجئاً؛ إذ أجبرت قوى أوربية محمد علي عام 1840 على الاعتراف بالسلطان العثماني مقابل توريث الحكم في مصر. ويبدو أن رؤية عمارة «وطنية» قد عافَ عليها الزمن، إذ لم يبق للمصري العادي إبان القرن التاسع عشر غير الأسلوب العثماني من العمارة، ولا سيما المساجد الفخمة؛ وإلّا كانت العمارة العثمانية الأوربية هي الأكثر شيوعاً. وبالفعل حتى العثمانيين الذين تبنوا أساليب معمارية غربية، تمسّكوا بعمارة المساجد المقببة، ولكن بديكور كلاسيكي أو معالم باروكية.

يُعدّ مسجد محمد علي الذي أقيم على مساحة أكثر من خمسة آلاف متر مربع، أكبرَ جامع شُيّد في النصف الأول من القرن التاسع عشر. ويُنسب غالباً إلى المهندس المعماري يوسف بوشناق، اليوناني من اسطنبول؛ ولكن كل ما يمكن أن يُقال عن المهندس أنه كان على دراية طيبة بما أستجد من العمارة العثمانية والأوربية في وقته. وجوهر التخطيط فناء مربع (أبعاده 55 في 56 متراً) يَتقدمه رواق صلاة مربع (أبعاده 45 في 46) تغشاه قبة مركزية وأربعٌ من أشباه القباب تجثو فوق أربعة أكتاف فخمة؛ وجُعل التخطيط على غرار طرز جوامع شاه زاده (الصورة 275) وأحمد (الصورة 287) والفاتح (الصورة 291) في اسطنبول؛ إلّا أنّ القليل من التفاصيل في هذه النماذج كانت مفهومة. فمثلاً، الكتلة الضخمة والربط بين مفاصل المبنى بدا فَجّين بدائيين نسبياً وخاليين من أي عمقٍ روحي أو فكري، كما أن الجدران المستطالة تبدو متنافرة مع الأشكال المستديرة لعناصر السقف، حتى إن الشبابيك المقوّسة والقوصرة الغائرة المستوحاة من مساجد اسطنبول لم تلطّفا من ذلك التنافر. أمّا الأبراج الركنية المستطالة أيضاً فتشكيلٌ باهت من طراز «المبخرة» من المنائر المملوكية؛ في حين جرى الإسراف في استطالة المنائر المرتفعة 84 متراً وعلى نحوٍ غريب. وقد اصفرت وتثقّبت الكسوة الرخامية (الألاباستر) للجدران السفلى؛ مما أوحى برداءة الهندسة. وبحلول نهاية القرن ظهرت الشقوق على القباب مما استدعى استبدالها خلال العقد 1930. ومع كل ذلك عُدّ المبنى واحداً من أكثر العمائر رواجاً لدى السياح في القاهرة، وشهد الرسام المستشرق يوجين فرومنتين بذلك، إذ وصفه على أنه «باروكي الطراز، لكنْ مترف إلى حدٍ كبير.... أما الجزء الداخلي فباذخ على نحوٍ مذهل». ويُلحظ على الطرف الشمالي الغربي من الفناء برج قصير وبدين يعلوه جناح (سرادق) ذو زُخرفة تشجيرية قوطية ومجاميع الأربيسك المغربية. كما أنه ضمّ ساعةً مهداة إلى العاهل من لويس فيليبا سنة 1846 مقابل مسلّة ثُبّتت في ساحة الكونكورد بباريس. يقع مرقد محمد علي الرخامي الأبيض على يمين المدخل من الركن الغربي من الجامع خلف مشبك برونزي مذهّب.

لقد تسارعت عجلة الأوربة (Europeanization) في مصر في عهد الخديوي إسماعيل (1865-79) بعد أن زار معرض باريس الدولي (إكسبوزشن أونوفيرسيل) سنة 1867، وأوكل للمهندس علي مبارك مهمةَ تحويل القاهرة إلى مدينة عصرية كما فعل بارون هوسمان في تحديثه لباريس. ولم يشهد الطراز المملوكي المميز إحياءً يُذكر في مصر قبل نهاية القرن إلّا بتشييد مسجد الرفاعي (1869-1912)، الذي أمرت ببنائه الأميرة خوشيار والدة الخديوي إسماعيل؛ وقد صمّم المسجدَ المهندس حسين باشا فهمي، ليحل محل زاوية الشيخ الصوفي الرفاعي (المتوفى 1280) وضمّ أيضاً قبر عبدالله الأنصاري، صاحب النبي، فضلاً عن قبر الراعية والدة الخديوي وقبور ذريتها. لكن العمل توقّف سنة 1880 لأسبابٍ مالية، واستُؤنف سنة 1905. وعلى الرغم من الملامح الدامغة المستوحاة من تقاليد «الفنون الجميلة الفرنسية» (the Beaux-Arts tradition) التي لم تعرفها مصر من قبل، فإن الديكور الذي نفذ بإشراف ماكس هيرز، النمساوي العضو في «لجنة الحفاظ على صروح الفن العربي» استمد مباشرةً من نماذج عمارية قاهرية، فضلاً عن تصاميم المنائر والشرف التي نُسجت على منوال مسجد السلطان حسن في القرن الرابع عشر الواقع قبالته. ومن السخرية بمكان أن برنامج الحفاظ على تراث القاهرة الإسلامي وصيانته من الأذى الذي تبناه الأوربيون، إن كان منهجياً أو لا، لم يشمل المصريين، بل استثنى غالبيتَهم جملةً وتفصيلاً.

إن مصر التي اعتمدت على البضائع التركية المستوردة منذ الفتح العثماني سنة 1517، أُغرقت بأفواج الصناعيين الأوربيين إبان القرن التاسع عشر. وقد علّق الرحالة الفرنسي ماكسيم دو كام سنة 1854 على هذا الوضع قائلاً: «إن الفن المصري لم يدخل مرحلة الأفول، بل لم يعد له وجود». وقد أفضى توافد السياح الأوربيين على مصر وباضطراد، ولا سيما بعد فتح قناة السويس سنة 1869، إلى بروز الحاجة الماسة إلى صناعة «التحف التذكارية»، مما شجّع الحرفيين المحليين على ابتداع أعمالٍ من الماضي تجتذب السياح إلى المتحف العربي (الذي احتضنه مسجد الحكيم أول الأمر). فعلى سبيل المثال، وبينما كان حاكم الهند الجنرال لورد كرزون (1859-1925) يطوف في أرجاء القاهرة، اقتنى نسخة من المصباح البرونزي المطعم (الذي صنع لبيبرس الثاني عام 1309) ليكون هبةً تذكارية لتاج محل، وعلى غرار ذلك تم نسخ زوج من الأبواب البرونزية لمدرسة برقوق (1384-6) للعرض في شارع القاهرة في بليصنص ميدواي بالمعرض الكولمبي بشيكاغو عام 1893. أمّا أكثر الأعمال المستنسخة رواجاً فكانت المسند المثمن الذي صنعه محمد صنقور البغدادي للناصر

395. صينية، من دمشق، 1925 (على الأرجح). مصنوعة من النحاس الأبيض ومرصّعة بالفضة والنحاس الخالص. قطرها 65.6 سم، المتحف اليهودي، نيويورك.





396. سجادة زيكلر، سلطان آباد، أواخر القرن التاسع عشر. بيتر باب للسجاد الشرقي، نيو هامشير وسان فرنسيسكو.

محمد عام 1327، فقد صنعت منه ست نسخ. لقد شجّع الزوار الأوربيون أيضاً إحياء المشغولات المعدنية المرصّعة في دمشق، حيث الحرفيون اليهود الذين قلّدوا نماذج مملوكية بمعانٍ ومضامين جديدة، ومنها صينية من النحاس الأصفر (brass) كبيرة الحجم مرصعة بالفضة والنحاس (copper) (الصورة 395)، وفيها يتواشجُ الأربيسك المملوكي الطراز بمشاهد العهد القديم السبعة بأسلوب الشرق الأدنى القديم المُحدَث. وتعد هذه التحف نظائر استفزازية للمشغولات المعدنية الأصلية من القرن الثالث عشر التي صنعها المسلمون وزُخرفت بمشاهد مسيحية، ربما لرعاة مسيحيين.

وعلى غرار ذلك ارتبطت صناعة السجاد التجاري في إيران بالذوق الأوربي. وبحلول العام 1858، كان صناع السجاد الفارسي قد بدأوا بتغيير التصاميم التقليدية وأبعادها المعروفة بما يناسب الطلب الأوربي الجديد. وبينما كان السجاد التركي رائجاً في أوربا ولقرون (راجع الفصل السادس عشر)، لم تكن السجاجيد الفارسية قد عرفت بعد. وكان أول مشروع من شأنه تنظيم صناعة السجاد في بلاد فارس في الغرب تبنته شركة زيكلر في مانشستر، وأولى مهامها حُددت بتوريد القطن الطبي إلى إيران واستيراد السجاد الجديد والمستعمل المتوافر للسوق لأوربا. وكانت من بين أشهر السجاجيد التي تعاملت بها الشركة هي سجاجيد أردبيل، وإحداها (الصورة 214) حصل عليها متحف ساوث كنسنكتون سنة 1893. وازدادت حاجة زيكلر لإيجاد مزوّد معتمد لوكالةٍ في سلطان آباد (الآن أراك) في مركز إيران بين الأعوام 82-1877. وقدمت الشركة للنساجين أصوافاً مصبوغة مسبّقاً وأوراقاً طُبعت بالتصاميم المطلوبة معدّة بأنماط زهرية مكررة صغيرة الحجم فارسية الأصل، جرى تعديلها على وفق المسافات الداخلية والذوق المتنامي للطبقة المتوسطة المهيمنة في المجتمع الأوربي (الصورة 396). وسرعان ما انضمت شركة زيكلر إلى جيلٍ ثان من معامل السجاد، مثل «صناعيي السجاد الشرقي»، و«نيركو كاستيلي إخوانٍ»، وشركة «تبيجسشافت-أي جي» الذين أسسوا معاملَهم الخاصة بهم لإتاحة المزيد من السيطرة النوعية. أُنتجت السجاجيد بأبعاد متوسطة من 3 في 5، 4 في 6، و8 في 10، و9 في 12 قدماً؛ أمّا الأصباغ الصناعية التي طوّرت في أوربا خلال العقد 1850، فقد استخدمت في السجاجيد في العقد 1870. وقد امتازت هذه الأصباغ بسهولة استعمالها وكلفتها المنخفضة، إلّا أنها لم تقاوم الضوء كما أنها غير ثابتة عند الغسل.

في هذه الأحيان شهدت صناعة الفخار ذي البريق التقليدية في بلاد فارس إحياءً، ربما نتيجةً للولع الأوربي بها والشغف بجمع نماذج قديمة منها، فعلاوةً على تجميعه التحف الأثرية (الأنتيكات)، رعى مردوخ سميث خزافين فرس معاصرين منهم علي محمد، وهو خزاف شاب هاجر من أصفهان إلى طهران عام 1884؛ وكانت معظم أعماله على وفق طرازٍ أوربي منمق ذاع صيته في إيران خلال القرن التاسع عشر، بيد أن بضع قطع قلّدت فخاريات من العصور الوسطى (الصورة 397) نُفذت إما لتحل محل أخرى أصابها الضرر، أو للخداع. وبطلبٍ من مردوخ كتب علي محمد رسالةً فنية



397. بلاطة من عمل علي أحمد، 1 ات حافة من البريق، طهران، 1887. أبعاد 34.4 في 19.8 سم؛ لندن متحف فكتوريا وألبرت.



398. عصمان حمدي، لوحة «المحراب» الزيتية، 1901، أبعاد 2.1 في 1.8 م. ملكية شخصية.

سجّل فيها طريقته العملية، ونُشرت في أدنبرة سنة 1888 بعنوان «حول صناعة الآجر الفخاري والمزهريات». ومن الغريب أنه ركّز على الخزفيات المصبوغة تحت التزجيج متناسياً أي ذكر للبريق، ربما للحفاظ على سرية التقنية.

لقد انتقلت الأفكار والتقانات الأوربية الخاصة بالفنون الجميلة إلى العالم الإسلامي أيضاً، فقد أدخل الرسم الزيتي إلى إيران إبان القرن السابع عشر (راجع الفصل الثاني عشر)، حيث واصلت رواجها. وفي تركيا كان أهم وأشهر من مارسها عثمان حمدي (1842-1910)، وهو نجل الوزير العثماني الكبير والسفير إبراهيم أدهم باشا. ففي عام 1857 ابتعث حمدي إلى باريس حيث تدرب على أيدي الأكاديمي غوستاف بولانكر (1824-88) والرسام المستشرق جان-ليون كيروم (1824-1904). عاد حمدي إلى اسطنبول سنة 1868 ليتبوأ مناصب عدة، فقد أصبح مديراً للمتحف العثماني الإمبراطوري الجديد في جينيلي كيوشك (Çinili Köşk) عام 1881، وأسس أكاديمية الفنون الجميلة سنة 1883. أمّا أعماله التي كان يعرضها في باريس بانتظام، فقد كانت مستوحاة من رسوم أوربية لمستشرقين، وعلى غرارها نفّذ لوحاته بمساعدة الصور الفوتغرافية. فلوحة «محراب» (الصورة 398)، وهي الأشهر بين أعماله، رسمها عام 1901 وتُظهر امرأة مكتنزة الجسم في ثوب أوربي ضيّق جالسة على «رَحلة» أو مسند القرآن أو غيره من المخطوطات، أمام محراب من الآجر. وعند قدميها بُعثرت مجموعة من المخطوطات -معظمهم على ما يبدو نسخ من المصحف- على سجادة قديمة. ويبدو أن الفنان أراد أن يعبر عن تعاطفه مع المرأة، التي تمثل التقدم الأوربي في حين تحملقُ بازدراء تقاليدَ الأسلام وفنونه العفنة المتمثّلة بأدواته المتناثرة حولها. إن تقانات الاستشراق الأوربي التي اعتيد عليها في أوربا ومن شأنها وصف الغرابة وعالم استثنائي هارب ومتكاسل، تبناها أيضاً أناس وفنانون من الشرق نفسه لأهداف اجتماعية لاذعة ومغرضة.

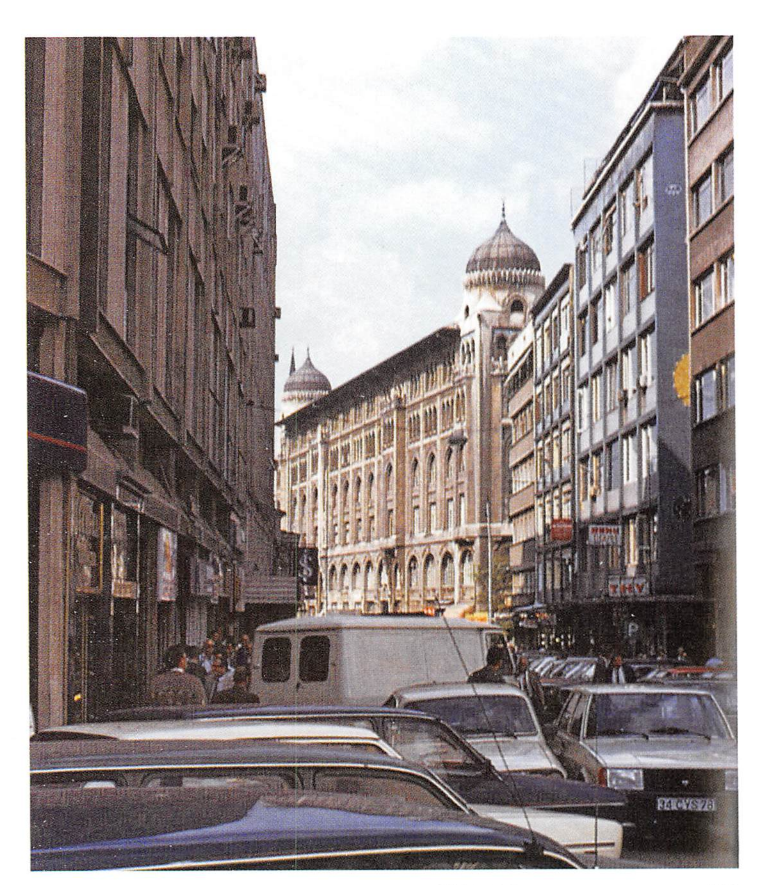
وفي الوقت نفسه، استُبدل الأسلوب الأوربي في البناء في البلاط العثماني الذي مارسه أرمنيّون تدربوا في أوربا بأسلوب استشراقي انتقائي جلبه الأوربيون إلى اسطنبول. فالمعمار الألماني أ. جاشموند (المتوفى 1927) الذي أرسل إلى اسطنبول أو دُعي إليها سنة 1890، قام بتصميم محطة سركجي للسكة الحديد لقطار الشرق السريع (الصورة 399) الذي تجلى فيه الدمج بين أقواس حدوة الفرس المغربية والبناء المملوكي المُقلّم الحديث والشبابيك الزهرية والجهاتريس الهندي، وهو دليل لا يقبل الشك على انتقائية الاستشراق في هذا الوقت. وقد استقبلت الطبقةُ النخبة العثمانية



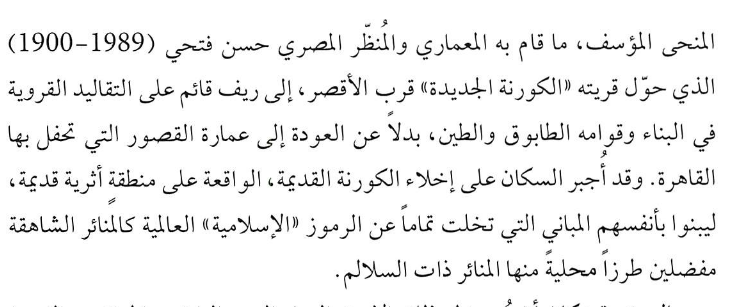
399. اسطنبول، محطة سكة حديد سركجي، 1890.

هذه العمارةَ الإنتقائيةَ بحماسٍ منقطع النظير وعدّتها منفذاً رمزياً نحو أوربا ونحو الحداثة. وحذا المعمار الفرنسيّ إلكسندر فالوري حذو جاشموند، المدرس الأقدم في أكاديمية الفنون الجميلة والمهندس لدى القصر الإمبراطوري؛ إذ صمّم عديد المباني من بنوك ومرافق عامة بأسلوب أوربي مستشرق متنوع. وكان أهم إنجازاته المتحف الأثري الذي شيده على أرض قصر طوپقپو بين الأعوام 1891 و1907؛ ويقع المتحف قبالة الجنيلي كيوسك (Çinili Kiosk) (الصورة 270)، وقوامه مبنى جُعل على شكل حرف U بالإنكليزية وصمّم على وفق الطراز الكلاسيكي الصارم لإظهار الفن الإغريقي-الروماني الذي كشفت عنه التنقيبات الجارية بايعازٍ أوربي وعلى طول الإمبراطورية وعرضها. وبذلك تمكن فالوري وجاشموند، وهو مدير البرنامج العماري في مدرسة الخدمة المدنية للهندسة، من غرس جيل من الشباب بين المعماريين الأتراك. وكان من بين طلبة جاشموند المعماري كمال الدين (1927-1870) الذي صمّم مبنى «وقف خان» في «بهجة قوبو» بين الأعوام 1926-1912 (الصورة 400). وضمّ المبنى سبعة طوابق ضخمة حفلت بمكاتب للإيجار، وأقيم على موقع عشوائي، وكان من بين سبع مبانٍ من تصميم كمال الدين وتخطيط وزارة الأوقاف، وكان الغرض منها الحصول على مدخول من الإيجار. وتبدو العمارة بواجهة تقليدية من الحجر المقطّع تخفي تحتها هيكلاً من الفولاذ يسند البناية والفناء المركزيّ العالي الضيق. إن هذه العناصر من العمارة العثمانية الكلاسيكية كنسق الشرف والأبواب والطنوف البارزة من العمق والقباب المكسوة بمادة الرصاص والألواح الآجرية والحفر الهندسي والحلية الباذخة، من شأنها إضفاء جو من الجاذبية لعمارةٍ نموذجية من المكاتب على عتبة القرن العشرين.

لقد سار المعماريون على هذا النهج السطحي نوعاً ما، الوطني المُستَمد من تقاليد العمارة المحلية والعامية، وليس من تقاليد العمارة الفخمة التي كانت ديدن هذا الكتاب منذ الصفحة الأولى. فعوضاً عن الرجوع إلى سنان، اتُخذت البيوت الخشبية المجهولة المؤسس ذات الشرف البارزة والطنوف المتدلية مصدراً للإلهام في تركيا. إن هذا البحث عن مرجع ضمن التراث العامي لم يقتصر على تركيا وحسب، بل وفي بقية دول العالم الإسلامي في النصف الثاني من القرن العشرين. وكان أكبر تجسيد لهذا



400. اسطنبول، خان وقف الرابع، 26-1912.



المنحى المؤسف، ما قام به المعماري والمُنظّر المصري حسن فتحي (1989-1900) الذي حوّل قريته «الكورنة الجديدة» قرب الأقصر، إلى ريف قائم على التقاليد القروية في البناء وقوامه الطابوق والطين، بدلاً عن العودة إلى عمارة القصور التي تحفل بها القاهرة. وقد أُجبر السكان على إخلاء الكورنة القديمة، الواقعة على منطقة أثرية قديمة، ليبنوا بأنفسهم المباني التي تخلت تماماً عن الرموز «الإسلامية» العالمية كالمنائر الشاهقة مفضلين طرزاً محليةً منها المنائر ذات السلالم.

ومن السخرية بمكان أن يُستبدل ذلك الإرث النبيل البهي النابض بالحياة من الفنون والعمارة في العالم الإسلامي بهذا المنحى المأساوي لتلبية هدف متواضع. فقد كانت لحياة القرن العشرين التأثير التدميري على منابع التراث والحرف الأثرية، وأعطت بالمقابل فرصاً جديدةً لأناسٍ اقتصرت فرصهم في الحياة على التعليم والسفر وغيرها. ولكن النصف الثاني من القرن العشرين شهد بزوغ نفوذ بلدان ثرية في العالم الإسلامي عملت على توسيع الاطلاع على التاريخ والتراث الثقافي، بحيث لم تقتصر تلك المعرفة بالفنون والعمارة وحسب. لقد ولّى زمان الرعاة الناضجين القادرين على رعاية أعمالٍ من عصارة العصور السابقة؛ في حين نظر المعماريون إلى صروح الماضي من زاوية أوسع من الموتيفات الديكورية الزخرفية. وفي مجال الفنون المحمولة لم يكن وضعها بأفضل، فعلى الرغم من ندرة الخطاطين الذين دُعوا لتنفيذ مخطوطات، استوحى بعض الفنانين تقاليد الخط من مصادرها العربية والفارسية الأصلية للعمل في فنون أخرى، كالنحت والرسم الزيتي. إن الكثير من الحرف التقليدية في حالة

احتضار، إذ تنتج معامل السجاد آلآف السجاجيد من نماذج مكررة لأعمال قديمة، وفي تركيا كانت هناك محاولة متواضعة لضم حياكة السجاد التقليدية بمناهج القرن العشرين في التصميم، والمرء يأمل أن تكون هناك محاولات مثمرة أخرى في فنونٍ أخرى وفي مكانٍ آخر.

بيبلوغرافيا:

1. الفن الإسلامي: مصادر عامة:

Akurgal, Ekrem, ed. The Art and Architecture of Turkey. New York: Rizzoli, 1980.

Allan, J. W. Islamic Metalwork: The Nuhad Es-Said Collection. London, 1982.

The Arts of Islam. Exhibition Catalogue. Hayward Gallery. The Arts Council of Great Britain, 1976.

Asher, Catherine B. Architecture of Mughal India. The New Cambridge History of India. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Aslanapa, Oktay. Turkish Art and Architecture. New York: Prager, 1971.

Atasoy, Nurhan et. al., ed. The Art of Islam. Paris: UNESCO, 1990.

Atasoy, Nurhan, and Julian Raby. Iznik: The Pottery of Ottoman Turkey. London: Alexandria Press, 1989.

Atil, Esin. The Age of Sultan Süleyman the Magnificent. Washington: National Gallery of Art, 1987.

------. Art of the Arab World. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1973.

------. The Brush of the Masters: Drawings from Iran and India. Washington, D.C.: The Freer Gallery of Art, 1978.

------. Ceramics from the World of Islam. [in the Freer Gallery of Art]. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1973.

------. Islamic Art and Patronage: Treasures from Kuwait. New York: Abrams, 1990.

------. Renaissance of Islam: Art of the Mamluks. Washington, D.C. 1981.

------. Turkish Art. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1980.

Beach, Milo Cleveland. The Grand Mogul: Imperial Painting in India 1600-1660. Exhibition Catalogue. Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Art Institute, 1978.

------. Mughal and Rajput Painting. The New Cambridge History of India. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Behrens-Abouseif, Doris. Islamic Architecture in Cairo, an Introduction. Supplements to Muqarnas. Leiden: E. J. Brill, 1989.

Binyon, Laurence, J. V. S. Wilkinson, and Basil Gray. Persian Miniature Painting. New York: Dover, 1971.

Black, David, ed. The Macmillan Atlas of Rugs & Carpets. New York: Macmillan, 1985.

Blair, Sheila S. The Ilkhanid Shrine Complex at Natanz, Iran. Cambridge, MA: Harvard University Center for Middle Eastern Studies, 1986.

Blair, Sheila S., and Jonathan M. Bloom, eds. Images of Paradise in Islamic Art. Hanover, NH: Dartmouth College, 1991.

Blair, Sheila S., and Jonathan M. Bloom, The Art and Architecture of Islam: 1250-1800. New Haven and London: Yale University Press, 1994.

Bloom, Jonathan M. Minaret: Symbol of Islam. Oxford, Oxford University Press, 1989.

Brand, Michael, and Glenn D. Lowry, eds. Akbar's India: Art from the Mughal City of Victory. New York: Asia Society Galleries, 1985.

------, eds. Fatehpur-Sikri. Bombay: Marg, 1987.

Brend, Barbara. Islamic Art. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.

Brown, Percy. Indian Architecture (Islamic Period). Bombay, 1956.

Burgoyne, Michael Hamilton. Mamluk Jerusalem, an Architectural Study. Additional historical research by D. S. Richards. World of Islam Festival Trust, 1987.

Caiger-Smith, Alan. Lustre Pottery: Technique, Tradition and Innovation in Islam and the Western World. London, 1985.

Carswell, John. Blue and White: Chinese Porcelain and Its Impact on the Western World. Exhibition Catalogue. Chicago: The David and Alfred Smart Gallery, University of Chicago, 1985.

Çelik, Zeynep. Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-century World's Fairs. Berkeley: University of California Press, 1992.

Creswell, K. A. C. Early Muslim Architecture, I. 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1969 <1932>.

Creswell, K. A. C. The Muslim Architecture of Egypt. 2 vols. New York: Hacker, 1979

Dodd, Erica Cruikshank, and Shereen Khairallah. The Image of the Word: A Study of Quranic Verses in Islamic Architecture. 2 vols. Beirut: American University in Beirut Press, 1981.

Dodds, Jerrilynn D., ed. Al-Andalus: The Art of Islamic Spain. New York: Metropolitan Museum of Art, 1992.

Ettinghausen, Richard. Arab Painting. Geneva: Skira, 1962.

Ettinghausen, Richard, and Oleg Grabar. The Art and Architecture of Islam: 650-1250. Harmondsworth: Penguin, 1987.

Ettinghausen, Richard, and Ehsan Yarshater, eds. Highlights of Persian Art. Boulder: Bibliotheca Persica, 1979.

Falk, Toby, ed. Treasures of Islam. London: Sotheby's/Philip Wilson, 1985.

Ferrier, R. W. The Arts of Persia. New Haven and London: Yale University Press, 1989.

Golombek, Lisa. The Timurid Shrine at Gazur Gah. Art and Archaeology Occasional Papers. Toronto: Royal Ontario Museum, 1969.

Golombek, Lisa, and Donald Wilber. The Timurid Architecture of Iran and Turan. 2 vols. Princeton: Princeton University Press, 1988.

Golombek, Lisa and Maria Subtelny, eds. Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century. Supplements to Muqarnas. Leiden: E. J. Brill, 1992.

Goodwin, Godfrey. A History of Ottoman Architecture. Baltimore, MD: The Johns Hopkins Press, 1971.

Grabar, Oleg. The Alhambra. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1978.

Welch, Anthony. Calligraphy in the Arts of the Muslim World. Austin, TX, 1979.

Welch, Stuart Cary. India: Art and Culture 1300-1900. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1988.

ثانياً. العمارة:

مصادر عامة:

Al-Asad, Mohamed. “The Re-invention of Tradition: Neo-Islamic Architecture.” In Proceedings of the XXVIII International Congress of the History of Art. Berlin, 1993.

Blair, Sheila S. “Sufi Saints and Shrine Architecture.” Muqarnas 7 (1990):35-49.

Cantacuzino, Sherban, ed. Architecture in Continuity: Building in the Islamic World Today, the Aga Khan Award for Architecture. New York: Aperture, 1985.

Çelik, Zeynep. Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-century World’s Fairs. Berkeley: University of California Press, 1992.

Conner, Patrick. Oriental Architecture in the West. London: Thames and Hudson, 1979.

Dodd, Erica Cruikshank, and Shereen Khairallah. The Image of the Word: A Study of Quranic Verses in Islamic Architecture. 2 vols. Beirut: American University in Beirut Press, 1981.

Ettinghausen, Richard, and Oleg Grabar. The Art and Architecture of Islam: 650-1250. Harmondsworth: Penguin, 1987.

Golombek, Lisa. “From Tamerlane to the Taj Mahal.” In Essays in Islamic Art and Architecture in Honor of Katharina Otto-Dorn, edited by Abbas Daneshvari. Malibu, CA, 1981. Pp. 43-50.

Hoag, John D. Islamic Architecture. New York: Abrams, 1977.

Holod, Renata. “Text, Plan and Building: On the Transmission of Architectural Knowledge.” In Theories and Principles of Design in the Architecture of Islamic Societies, edited by Margaret Bentley Sevcenko. Cambridge, MA: The Aga Khan Program for Islamic Architecture, 1988. Pp. 1-12.

Michell, George, ed. Architecture of the Islamic World: Its History and Social Meaning. New York: William Morrow, 1978.

Sweetman, John. The Oriental Obsession: Islamic Inspiration in British and American Art and Architecture 1500-1920. Cambridge studies in the history of art. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

العمارة في مصر وسوريا واليمن:

Amin, M. M., and Laila A. Ibrahim. Architectural Terms in Mamluk Documents. Cairo: American University in Cairo Press, 1990.

Al-Asad, Mohammad. “The Mosque of al-Rifa‘i in Cairo.” Muqarnas 10 (1993):108-24.

------. “The Mosque of Muhammad ‘Ali in Cairo.” Muqarnas 9 (1992):39-55.

Behrens-Abouseif, Doris. “Four Domes of the Late Mamluk Period.” Annales Islamologiques 17 (1981):191-202.

Grabar, Oleg. The Mediation of Ornament. A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1989. Princeton: Princeton University Press, 1992.

Grabar, Oleg, and Sheila [S.] Blair. Epic Images and Contemporary History: The Illustrations of the Great Mongol Shah-nama. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

Gray, Basil. Persian Painting. Geneva: Skira, 1961.

Gray, Basil, ed. Arts of the Book in Central Asia, edited by Basil Gray. Boulder, CO: Shambala, 1979.

Grube, Ernst J. The World of Islam. Landmarks of the World’s Art. New York and Toronto: McGraw-Hill, 1966.

Harle, J. C. The Art and Architecture of the Indian Subcontinent. The Pelican History of Art. Harmondsworth: Penguin Books, 1986.

Hill, Derek, and Lucien Golvin. Islamic Architecture in North Africa. Introduction by Robert Hillenbrand. London: Faber, 1976.

Hoag, John D. Islamic Architecture. New York: Abrams, 1977.

Koch, Ebba. Mughal Architecture: An Outline of Its History and Development (1526-1858). Munich, 1991.

Lane, Arthur. Early Islamic Pottery. London: Faber & Faber, 1947.

------. Later Islamic Pottery. London: Faber & Faber, 1957.

Lentz, Thomas W., and Glenn D. Lowry. Timur and the Princely Vision. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1989.

Levenson, Jay A., ed. Circa 1492: Art in the Age of Exploration. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1991.

Necipoglu, Gülru. Architecture, Ceremonial, and Power: The Topkapi Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries. The Architectural History Foundation, Inc., New York. Cambridge, MA: The MIT Press, 1991.

Michell, George, ed. Architecture of the Islamic World: Its History and Social Meaning. New York: William Morrow, 1978.

Mark, Robert and Ahmet Ş. Çakmak, eds. Hagia Sophia: From the Age of Justinian to the Present. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. Pp. 195-225.

Pope, A. U., and P. Ackerman, eds. A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present. London, 1938-9; repr. 16 vols. Tokyo, 1977.

Rogers, J. M. Islamic Art & Design: 1500-1700. London: British Museum, 1983.

------. The Spread of Islam. The Making of the Past. Oxford: Elsevier-Phaidon, 1976.

Soudavar, Abolala. Art of the Persian Courts: Selections from the Art and History Trust Collection. Contribution by Milo Cleveland Beach. New York: Rizzoli, 1992.

Sourdel-Thomine, Janine, and Bertold Spuler. Die Kunst Des Islam. Propyläen Kunstgeschichte. Berlin: Propyläen Verlag, 1973.

Sweetman, John. The Oriental Obsession: Islamic Inspiration in British and American Art and Architecture 1500-1920. Cambridge studies in the history of art. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Watson, Oliver. Persian Lustre Ware. London, 1985.

1978. Pp. 250-69.

Lewcock, R. B., and G. R. Smith. "Three Medieval Mosques in the Yemen." Oriental Art 20 (1974):75-86, 192-203.

al-Maqrīzī. Al-mawā'iz wa'l-i'tibār bi-dhikr al-khitat wa'l-āthār. 2 vols. Cairo, 1853.

Mayer, L. A. The Buildings of Qaytbay, as Described in His Endowment Deed [in Arabic]. London, 1938.

Meinecke, Michael. "Mamluk Architecture. Regional Architectural Traditions: Evolution and Interrelations." Damaszener Mitteilungen 2 (1985):163-75.

------. "Die Mamlukischen Faiencemosaikdekorationen: Eine Werkstätte aus Tabriz in Kairo (1330-1350)." Kunst Des Orients 11 (1976-77):85-144.

------. "Das Mausoleum des Qala'un in Kairo: Untersuchungen zur Genese der Mamlukischen Architekturdekoration." Mitteilungen der Deutschen Archäologischen Institut, Abteilung Kairo 26 (1970):47-80.

------. Die Restaurierung der Madrasa Des Amīrs Sābiq Al-Dīn Mitqāl Al-Ānūkī und die Sanierung Des Darb Qirmiz in Kairo. Mainz: Philipp von Zabern, 1980.

Meinecke-Berg, Viktoria. "Die osmanische Fliesendekorationen der Äqsunqur-Moschee in Cairo." Mitteilungen der Deutschen Archäologischen Institut, Abteilung Kairo 29 (1973):39-62.

Mostafa, Saleh Lamei. Kloster und Mausoleum Des Farag ibn Barqūq in Kairo." Glückstadt: Augustin, 1968.

Newhall, Amy W. The Patronage of the Mamluk Sultan Qa'it Bay, 872-901/1468. Ph.D. Thesis, Harvard University. 1987.

Rabbat, Nasser. "Mamluk Throne Halls: Qubba or Iwan?" Ars Orientalis (1994).

Raymond, André. "Cairo's Area and Population in the Early Fifteenth Century." Muqarnas 2 (1984):21-32.

Reid, Donald Malcolm. "Cultural Imperialism and Nationalism: The Struggle to Define and Control the Heritage of Arab Art in Egypt." International Journal of Middle East Studies 24 (1992):57-76.

Revault, Jacques, and Bernard Maury. Palais et maisons du Caire du XIVe au XVIIIe siècle. 3 vols. Cairo: Institut Français D'archéologie Orientale, 1975-.

Rogers, J. M. "Innovation and Continuity in Islamic Urbanism." In The Arab City, Its Character and Islamic Cultural Heritage. Symposium Held in Medina., edited by Ismail Serageldin and Samir El-Sadek. UNESCO, 1982. Pp. 53-61.

------. "Evidence for Mamluk-Mongol Relations, 1260-1360." In Colloque internationale sur l'histoire du Caire. Gräfenheinichen, 1972. Pp. 385-404.

Sadek, Noha. "Rasulid Women: Power and Patronage." Proceedings of the Seminar for Arabian Studies 19 (1989):121-26.

Salam-Leiblich, Hayat. The Architecture of the Mamluk City of Tripoli. Cambridge, MA: Aga Khan Program, 1983.

Sauvaget, Jean. Alep: Essai sur le développement d'une grande ville syrienne des origines au milieu du XIXe siècle. Paris: Paul Geuthner, 1941.

------. Islamic Architecture in Cairo, an Introduction. Supplements to Muqarnas. Leiden: E. J. Brill, 1989.

------. The Minarets of Cairo. Cairo: American University in Cairo Press, 1985.

------. "The North-Eastern Extension of Cairo Under the Mamluks." Annales islamologiques 17 (1981):157-89.

------. "The Qubba, an Aristocratic Type of Zāwiya." Annales islamologiques 19 (1983):1-7.

Bloom, Jonathan M. "The Mosque of Baybars Al-Bunduqdārī in Cairo." Annales islamologiques 18 (1982):45-78.

Brandenburg, Dietrich. Islamische Baukunst in Ägypten. Berlin: Verlag Bruno Hesling, 1966.

Burgoyne, Michael Hamilton. Mamluk Jerusalem, an Architectural Study. Additional historical research by D. S. Richards. World of Islam Festival Trust, 1987.

Creswell, K. A. C. A Brief Chronology of the Muhammadan Monuments of Egypt to A. D. 1517. Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale. Cairo: Institut Français D'archéologie Orientale, 1919.

------. Early Muslim Architecture. 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1932-40; 2nd edition of vol. 1 in 2 parts: Oxford: Clarendon Press, 1969; reprint New York: Hacker, 1980.

------. The Muslim Architecture of Egypt. 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1952-9; reprint New York: Hacker, 1979.

Dodd, Erica Cruikshank. "The Image of the Word (Notes on the Religious Iconography of Islam)." Berytus 18 (1969):35-62.

Fernandes, Leonor. "The Foundation of Baybars Al-Jashankir: Its Waqf, History, and Architecture." Muqarnas 4 (1987):21-42.

Finster, Barbara. "An Outline of Religious Architecture in the Yemen." Muqarnas 9 (1992):124-47.

Garcin, Jean-Claude, Bernard Maury, Jacques Revault, and Mona Zakariya. Palais et maisons du Caire, I: epoque mamelouke. Paris, 1982.

Herz Bey, Max. La mosquée el-Rifaï au Caire paru à l'occasion de la consécration de la mosquée. Milan, ca. 1912.

Herzfeld, Ernst. Inscriptions et monuments d'Alep. Cairo: Institut français d'archéologie orientale, 1954-55.

Ibrahim, Laila 'Ali. "Four Cairene Mihrabs and Their Dating." Kunst des Orients (1970-1):30-39.

------. "Middle-class Living Units in Mamluk Cairo: Architecture and Terminology." Art and Archaeology Research Papers 14 (1978):24-30.

------. "Residential Architecture in Mamluk Cairo." Muqarnas 2 (1984):47-60.

Kessler, Christel. The Carved Masonry Domes of Medieval Cairo. London: Art and Archaeology Research Paspers, 1976.

------. "Funerary Architecture Within the City." In Colloque internationale sur l'histoire du Caire. Gräfenheinichen, 1972. Pp. 257-68.

Kessler, Christel, and M. Burgoyne. "The Fountain of Sultan Qaytbay in the Sacred Precinct of Jerusalem." In Archaeology in the Levant: Essays for Kathleen Kenyon. Eds R. Moorey and P. Parr. Warminster,

210. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Crane, Howard. "The Patronage of Zahir Al-Din Babur and the Origins of Mughal Architecture." Bulletin of the Asia Institute 1 (1987):95-110.

Crowe, Y., S. Haywood, and S. Jellicoe. The Gardens of Mughal India. London, 1972.

Crowe, Yolande. "Reflections on the Adina Mosque at Pandua." In The Islamic Heritage of Bengal, edited by George Michell, 155-64. Paris, 1984.

Dani, Ahmad Hasan. Muslim Architecture in Bengal. Dacca, 1961.

Edwards, Holly. "The Ribat of 'Ali B. Karmakh." Iran 29 (1991):85-94.

Harle, J. C. The Art and Architecture of the Indian Subcontinent. The Pelican History of Art. Harmondsworth: Penguin Books, 1986.

Hasan, Perween. "Sultanate Mosques and Continuity in Bengal Architecture." Muqarnas 6 (1989):58-74.

Hillenbrand, Robert. "Political Symbolism in Early Indo-Islamic Mosque Architecture: The Case of Ajmir." Iran 26 (1988):105-17.

Husain, A. B. M. The Manara in Indo-Muslim Architecture. Dacca, 1970.

Jellicoe, Susan. "The Development of the Mughal Garden." In The Islamic Garden, Eds Elisabeth B. Macdougall and Richard Ettinghausen. Washington, D.C. 1976. Pp. 107-30.

Klingelhofer, William G. "The Jahangiri Mahal of the Agra Fort: Expression and Experience in Early Mughal Architecture." Muqarnas 5 (1988):153-69.

Koch, Ebba. Mughal Architecture: An Outline of Its History and Development (1526-1858). Munich, 1991.

------. Shah Jahan and Orpheus. Graz, 1988.

Lowry, Glenn D. "Humayun's Tomb: Form, Function, and Meaning in Early Mughal Architecture." Muqarnas 4 (1987):133-48.

Meister, Michael W. "The 'Two-and-a-Half-Day' Mosque." Oriental Art n.s. 18, no. 1 (1972):57-63.

Merklinger, Elizabeth S. Indian Islamic Architecture: The Deccan 1347-1686. Warminster, Wilts, 1981.

Michell, George, ed. The Islamic Heritage of Bengal. Paris, 1984.

Michell, George, and Richard Eaton. Firuzabad: Palace City of the Deccan. Oxford, 1992.

Moynihan, E. B. Paradise as a Garden in Persia and Mughal India. London, 1980.

------. "The Lotus Garden Palace of Zahir Al-Din Muhammad Babur." Muqarnas 5 (1988):135-52.

Mumtaz, Kamil Khan. Architecture in Pakistan. Singapore, 1985.

Page, J. A. A Memoir on the Kotla Firoz Shah. Delhi, 1937.

Pal, Pratapaditya, Janice Leoshko, Joseph M. Dye, III, and Stephen Markel. Romance of the Taj Mahal. Los Angeles and London: Los Angeles County Museum of Art and Thames and Hudson, 1989.

Petruccioli, Attilio. "The Process Evolved by the Control Systems of Urban Design in the Moghul Epoch in India: The Case of Fathpur Sikri." Environmental Design 1 (1984):18-27.

Scharabi, Mohammed. "Drei Traditionelle Handelsanlagen in Kairo: Wakalat Al-Bazara, Wakalat Du L-Fiqar und Wakalat Al-Qutn." Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, abteilung Kairo (1978):127-64.

Serjeant, R. B., and R. Lewcock, eds. San'ā': An Arabian Islamic City. London: World of Islam Festival Trust, 1983.

Walls, Archie G. Geometry and Architecture in Islamic Jerusalem: A Study of the Ashrafiyya. Buckhurst Hill, Essex: Scorpion, 1990.

Wiet, Gaston. Mohammed Ali et les beaux-arts. Cairo, 1949.

------. The Mosques of Cairo. Paris, 1966.

Williams, John Alden. "The Monuments of Ottoman Cairo." In Colloque Internationale sur L'histoire Du Caire. Gräfenheinichen, 1972. Pp. 453-65.

العمارة في الهند:

Ahmed, Shamsuddin. Inscriptions of Bengal. Rajshahi, 1960.

Ara, Matsuo. "The Lodi Rulers and the Construction of Tomb-Buildings in Delhi." Acta Asiatica 43 (1982).

Asher, Catherine B. Architecture of Mughal India. The New Cambridge History of India. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

------. "From Anomaly to Homogeneity: The Mosque in 14th- to 16th-Century Bihar." In Studies in Art and Archaeology of Bihar and Bengal, Eds G. Bhattacharya and Debala Mitra. Delhi, 1989.

------. "Legacy and Legitimacy: Sher Shāh's Patronage of Imperial Mausolea." In Sharī'at and Ambiguity in South Asian Islam, edited by Katherine P. Ewing. Berkeley, 1988. Pp. 79-97.

------. "The Mausoleum of Sher Shah Suri." Artibus Asiae 39 (1977):273-98.

Begley, Wayne E. "Amānat Khān and the Calligraphy on the Tāj Mahal." Kunst Des Orients 12 (1978-79):5-60.

------. "The Myth of the Taj Mahal and a New Theory of Its Symbolic Meaning." Art Bulletin 56 (1979):7-37.

Brand, Michael, and Glenn D. Lowry, eds. Fatehpur-Sikri: A Sourcebook. Cambridge, MA, 1985.

------, eds. Fatehpur-Sikri. Bombay: Marg, 1987.

------. Akbar's India: Art from the Mughal City of Victory. New York: Asia Society Galleries, 1985.

Brown, Percy. Indian Architecture (Islamic Period). Bombay, 1956.

Burgess, J. The Muhammadan Architecture of Ahmadabad 1412-1520. 2 vols. London, 1900-5.

Cantacuzino, Sherban, ed. Architecture in Continuity: Building in the Islamic World Today, the Aga Khan Award for Architecture. New York: Aperture, 1985.

Chaghtai, M. A. The Badshahi Masjid. Lahore, 1975.

------. The Wazir Khan Mosque, Lahore. Lahore, 1975.

Cohn, Bernard S. "Representing Authority in Victorian India." In The Invention of Tradition, Eds Eric Hobsbawm and Terence Ranger, 165-

Golombek, Lisa, and Donald Wilber. The Timurid Architecture of Iran and Turan. 2 vols. Princeton: Princeton University Press, 1988.

Grube, Ernst. "Wall Paintings in the Seventeenth Century Monuments of Isfahan." Iranian Studies 7 (1974):511-42.

Harb, Ulrich. Ilkhanidische Stalaktitengewölbe: Beiträge zu Entwurf und Bautechnik. Berlin, 1978.

Hillenbrand, Robert. "The Flanged Tomb Tower at Bastām." In Art et Société dans le Monde Iranien, edited by Chahriyar Adle. Paris, 1982. Pp. 237-61.

------. "Safavid Architecture." In The Timurid and Safavid Periods, edited by P. Jackson. The Cambridge History of Iran, VI. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. Pp. 789-92.

Hunarfar, Lutfallah. Ganjīna-yi āthār-i tārīkhī-yi Isfahān. Tehran, 1350/1977.

Kiani, Muhammad-Yusuf. Iranian Caravanserails with Particular Reference to the Safavid Period. Tokyo, 1978.

Kleiss, W. "Der Safavidische Pavillon in Qazvin." Archäeologische Mitteilungen Aus Iran n. s. 9 (1976):290-98.

Luschey-Schmeisser, Ingeborg. "Ein Neuer Raum in Nayin." Archäeologische Mitteilungen Aus Iran n.s. 5 (1972):309-14.

------. The Pictorial Tile Cycles of Hašt Behešt in Isfahan and Its Iconographic Tradition. Rome, 1978.

------. "Der Wand- und Deckenschmuck Eines Safavidischen Palastes in Nayin." Archäeologische Mitteilungen Aus Iran n.s. 2 (1969):183-92.

McChesney, Robert [D.]. "Central Asia. VI. In the 10th-12th/16th-18th Centuries." In Encyclopaedia Iranica, V.

------. "Economic and Social Aspects of the Public Architecture of Bukhara in the 1560's and 1570's." Islamic Art 2 (1987):217-42.

------. "Four Sources on Shah 'Abbas's Building of Isfahan." Muqarnas 5 (1988):103-34.

------. "Postscript to "Four Sources on Shah 'Abbas's Building of Isfahan"." Muqarnas 8 (1991):137-8.

------. "Waqf and Public Policy: The Waqfs of Shah 'Abbas, 101-1023/1602-1614." Asian and African Studies 15 (1981):165-90.

------. Waqf in Central Asia: Four Hundred Years in the History of a Muslim Shrine, 1480-1889. Princeton: Princeton University Press, 1991.

Man'kovskaia, L. Iu. "Towards the Study of Forms in Central Asian Architecture at the End of the Fourteenth Century: The Mausoleum of Khvāja Ahmad Yasavī." translated by Lisa Golombek. Iran 23 (1985):109-28.

Masson, M. E., and G. A. Pugachenkova. "Shakhri Syabz pri Timure I Ulug Beke [Shahr-i Sabz from Tīmūr to Ūlūgh Beg]--I." translated by J. M. Rogers. Iran 16 (1978):103-26.

------. "Shakhri Syabz pri Timure I Ulug Beke [Shahr-i Sabz from Tīmūr to Ūlūgh Beg]--II." translated by J. M. Rogers. Iran 18 (1980):121-43.

Miles, George C. "The Inscriptions of the Masjid-i Jami' at Ashtarjan." Iran 12 (1974):89-98.

Naumann, Rudolf. Die Ruinen von Tacht-e Suleiman und Zendan-e

Shokoohy, Mehrdad. Bhadresvar: The Oldest Islamic Monuments in India. Leiden: E. J. Brill, 1988.

Shokoohy, Mehrdad, and Natalie H. Shokoohy. "The Architecture of Baha Al-Din Tughril in the Region of Bayana, Rajasthan." Muqarnas 4 (1987):114-32.

------. Hisar-i Firuza: Sultanate and Early Mughal Architecture in the District of Hisar, India. London, 1988.

Tandan, B. "The Architecture of the Nawabs of Avadh, 1722-1856." Eds Robert Skelton, Andrew Topsfield, Susan Stronge, and Rosemary Crill. In Facets of Indian Art. A Symposium Held at the Victoria and Albert Museum on 26, 27, 28 April and 1 May 1982. London: Victoria and Albert Museum, 1986. Pp. 66-75.

Tsukinowa, Tokifusa. "The Influence of Seljuk Architecture on the Earliest Mosques of the Delhi Sultanate Period in India." Acta Asiatica 43 (1982).

Welch, Anthony, and Howard Crane. "The Tughluqs: Master Builders of the Delhi Sultanate." Muqarnas 1 (1983):123-66.

Yamamoto, T., M. Ara, and T. Tsukinowa. Delhi: Architectural Remains of the Sultanate Period. 3 vols. Tokyo, 1968-70.

Yazdani, G., ed. Epigraphica Indo Moslemica. Calcutta, 1925-6.

إيران وآسيا المركزية:

Allen, Terry. A Catalogue of Toponyms and Monuments of Timurid Herat. Cambridge, MA: Aga Khan Program for Islamic Architecture, 1981.

------. Timurid Herat. Wiesbaden, 1983.

Berchem, Max van. "Une inscription du sultan mongol Uldjaitu." In Mélanges Hartwig Derenbourg. Paris, 1909. Pp. 367-78.

Blair, Sheila S. "Ilkhanid Architecture and Society: An Analysis of the Endowment Deed of the Rab'-i Rashīdī." Iran 22 (1984):67-90.

------. The Ilkhanid Shrine Complex at Natanz, Iran. Cambridge, MA: Harvard University Center for Middle Eastern Studies, 1986.

------. "The Inscription from the Tomb Tower at Bastām: An Analysis of Ilkhanid Epigraphy." In Art et société dans le monde iranien, ed. Chahriyar Adle. Paris, 1982. Pp. 263-86.

------. "The Mongol Capital of Sultāniyya, 'the Imperial'" Iran 24 (1986):139-51.

Galdieri, Eugenio. "Two Building Phases of the Time of Šah 'Abbas I in the Maydan-i Šah of Isfahan. Preliminary Note." East and West n.s. 20 (1970):60-69.

Galdieri, Eugenio, and R. Orazi. Progetto di sistemazione del Maydan-i Šah. Rome: ISMEO, 1969.

Gaube, Heinz. Iranian Cities. New York: New York University Press, 1979.

Gaube, Heinz, and Eugen Wirth. Der Bazar von Isfahan. Tubinger Atlas des Vorderen Orients, Beihefte, Reihe B, nr. 22. Wiesbaden: Reichert, 1978.

Golombek, Lisa. The Timurid Shrine at Gazur Gah. Art and Archaeology Occasional Papers. Toronto: Royal Ontario Museum, 1969.

islamiques post-médiévales. Paris, 1985.

Basset, Henri, and E. Lévi-Provençal. Chella: une nécropole mérinide. Paris: Émile Larose, 1923.

Bourouiba, Rachid. L'Art religieux musulmane en Algérie. Algiers: S.N.E.D., 1973.

Daoulatli, Abdelaziz. Tunis sous les Hafsides. Evolution urbaine et activité architecturale. Tunis, 1976.

Dickie, James. "The Alhambra: Some Reflections Prompted by a Recent Study by Oleg Grabar." In Studia Arabic et Islamica: Festschrift for Ihsan 'Abbas on His Sixtieth Birthday, edited by W. al-Qadi. Beirut, 1981. Pp. 127-49.

Dodds, Jerrilynn D., ed. Al-Andalus: The Art of Islamic Spain. New York: Metropolitan Museum of Art, 1992.

------. "The Paintings in the Sala de Justicia of the Alhambra: Iconography and Iconology." Art Bulletin 61 (1979):186-97.

Dokali, Rachid. Les Mosquées de la période turque à Alger. Algiers: SNED, 1974.

Fernández Puertas, Antonio. The Facade of the Palace of Comares. Granada, 1980.

Grabar, Oleg. The Alhambra. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1978.

Hill, Derek, and Lucien Golvin. Islamic Architecture in North Africa. Introduction by Robert Hillenbrand. London: Faber, 1976.

Islamic Art and Architecture in Libya. Exhibition Catalogue. London: Libyan General Committee for Participation in the World of Islam Festival in Co-operation with the Architectural Association, 1976.

Marçais, Georges. Architecture musulmane d'occident. Paris: Arts et Metiers Graphiques, 1954.

Marçais, Georges, and William Marçais. Les Monuments arabes de Tlemcen. Paris, 1903.

Raymond, André. Grandes villes arabes à l'époque ottoman. Paris: Sinbad, 1985.

Terrasse, Charles. Médersas du Maroc. Paris, n.d.

Terrasse, Henri. La Grande mosquée de Taza. Paris, 1943.

------. La Mosquée al-Qaraouiyin à Fès. Paris, 1968.

العمارة في تركيا والبلقان:

Akurgal, Ekrem, ed. The Art and Architecture of Turkey. New York: Rizzoli, 1980.

Aslanapa, Oktay. "Iznik'te Sultan Orhan Imaret Camii Kazisi, (Die Ausgrabungen der Sultan Orhan Imaret Moschee von Iznik)." Sanat Tarihi Yilligi 1 (1964-5):16-31 (Turkish); 32-38 (German).

------. Turkish Art and Architecture. New York: Prager, 1971.

Barkan, Ömer Lutfi. "L'Organisation du travail dans la chantier d'une grande mosquée à Istanbul au XVIe siècle." Annales 17 (1962):1093-106.

------. Süleymaniye Camii ve imareti insaati (1550-1557) [The Construction of the Süleymaniye Mosque and its adjoining buildings Suleiman. Berlin, 1977.

Necipoglu, Gülru. "Geometric Design in Timurid/Turkmen Architectural Practice: Thoughts on a Recently Discovered Scroll and Its Late Gothic Parallels." In Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century, Eds Lisa Golombek and Maria Subtelny, 48-66. Supplements to Muqarnas. Leiden: E. J. Brill, 1992.

Nemtseva, N. B., and Iu. Z. Shvab. Ansambl' Shakh-i Zinda [Ensemble of Shah-i Zinda]. Tashkent, 1979.

O'Kane, Bernard. "The Madrasa Al-Ghiyasiyya at Khargird." Iran 14 (1976):79-92.

------. "The Tiled Minbars of Iran." Annales islamologiques 22 (1986):133-55.

------. Timurid Architecture in Khurasan. Costa Mesa, CA: Undena, 1987.

Paone, R. "The Mongol Colonization of the Isfahān Region." In Isfahan: Quaderni del seminario di iranistica, uralo-altaistica e caucasologia dell'Universita degli studi de Venezia, vol. 10. Venice, 1981. Pp. 1-30

Pugachenkova, G. A. "Ishrat-Khaneh and Ak-Saray--Two Timurid Mausoleums in Samarkand." Ars Orientalis 5 (1963):177-89.

------. Ishrat Khane. Tashkent, 1958.

Scarce, Jennifer. "The Arts of the Eighteenth to Twentieth Centuries: Architecture, Ceramics, Metalwork, Textiles." In From Nadir Shah to the Islamic Republic, Eds Peter Avery, Gavin Hambly, and Charles Melville. The Cambridge History of Iran, VII. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. Pp. 890-958.

Shishkin, V. A. "Nadpisi v ansamble Shakhi-Zinda [Inscriptions in the ensemble of Shah-i Zinda]." Zodchestvo Uzbekistana 2 (1970):7-71.

Sims, Eleanor. "The 'Iconography' of the Internal Decoration in the Mausoleum of Uljaytu at Sultaniyya." In Content and Context of Visual Arts in the Islamic World, edited by P. P. Soucek. University Park, PA and London, 1988. Pp. 139-76.

Siroux, Maxime. Anciennes voies et monuments routiers de la région d'Isfahan. Cairo, 1971.

------. Caravansérails d'Iran et petites constructions routières. Cairo, 1949.

------. "Les caravansérails routiers safavides." Iranian Studies 7 (1974):348-79.

Soltaniye III: Quaderni del Seminario di Iranistica, Uralo-altaistica e Caucasologia dell'Universita degli Studi de Venezia. Vol. 9. Venice, 1982.

Wilber, Donald. "The Timurid Court: Life in Gardens and Tents." Iran 17 (1979):127-33.

العمارة في أسبانيا والمغرب:

Almagro Cárdenas, Antonio. Estudio sobre las inscripciones árabes de Granada. Granada, 1879.

Barrucand, Marianne. L'architecture de la qasba de Moulay Ismaïl à Meknès. 2 vols. Casablanca, 1976.

------. Urbanisme princier en Islam: Meknès et les villes royales

Otto-Dorn, Katharina. “Die Isa Bey Moschee in Ephesus.” Istanbuler Forschungen 17 (1950):115-31.

------. Das Islamische Iznik. Berlin, 1941.

Özergin, M. K. “Selçuklu Sanatçisi Nakkaş Abdülmü’min El-Hoyi Hakkinda.” Belleten 34 (1970):219-30.

Riefstahl, Rudolf M. “Early Turkish Tile Revetments in Edirne.” Ars Islamica 4 (1937):249-81.

Rogers, J. M. “The Date of the Çifte Minare Medrese at Erzurum.” Kunst Des Orients 8 (1974):77-149.

------. “The State and the Arts in Ottoman Turkey: The Stones of Süleymaniye.” International Journal of Middle East Studies 14 (1982):71-86, 283-313.

Sauvaget, Jean. “Les Caravansérails syriens du hadjdj de Constantinople.” Ars Islamica 4 (1934):98-121.

Ünal, R. H. Les Monuments islamiques anciens de la ville d’Erzurum et de sa région. Bibliothèque archéologique de l’Institut français d’archéologie d’Istanbul. Istanbul: Institut français d’archéologie d’Istanbul, 1968.

Wulzinger, Karl. “Die Piruz-Moschee zu Milas.” In Festschrift anlässlich der 100 jährigen Bestens der technischen Hochschule Fridericiana zu Karlsruhe. Karlsruhe, 1925. Pp. 161-87.

Yenişehirlioglu, Filiz. “Les Grandes lignes de l’evolution du programme décoratif en céramique des monuments ottomans au cours du XVIème siècle.” Erdem 1 (1985):456-65.

ثالثاً. فنون الكتاب:

Adahl, Karin. A Khamsa of Nizami of 1439. Uppsala, 1981.

Adamova, A. “Repetition of Compositions in Manuscripts: The Khamsa of Nizami in Leningrad.” In Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century, Eds Lisa Golombek and Maria Subtelny, 67-75. Supplements to Muqarnas. Leiden: E. J. Brill, 1992.

Adamova, A. T., and L. T. Guzalian. Minyaturi Rukopisi Poemy ‘Shakhnama’ 1333 Goda [Miniatures from the Manuscript of the Shahnama Poem Dated 1333]. Leningrad, 1985.

Adamova, A., and T. Greck. Miniatures from Kashmirian Manuscripts. Leningrad, 1976.

Aga-Oglu, Mehmet. “The Khusrau Wa Shirin Manuscript in the Freer Gallery.” Ars Islamica 4 (1937):479-81.

------. “Preliminary Notes on Some Persian Illustrated Mss. in the Topkapu Sarayi Müzesi--Part I.” Ars Islamica 1 (1934):183-99.

Akimushkin, O. F., and A. A. Ivanov. “Une école Artistique Meconnue: Boxara Au XVIIe Siècle.” In Art et Société dans le Monde Iranien, edited by Chahriyar Adle, 127-39. Paris, 1982.

Allen, Terry. “Byzantine Sources for the Jami’ Al-Tawarikh of Rashid Al-Din.” Ars Orientalis 15 (1985):121-36.

Arberry, A. J. et al., eds. The Chester Beatty Library: A Catalogue of the Persian Manuscripts and Miniatures. 3 vols. Dublin, 1959-62.

Ashrafi, M. M. Persian-Tajik Poetry in XIV-XVII Centuries Miniatures. Dushanbe, 1974.

(1550-1557)]. 2 vols. Ankara, 1972-79.

Bozdogan, Sibel. “Modernity in the Margins: Architecture and Ideology in Early Republican Turkey.” Proceedings of the XVIII International Congress of the History of Art. Berlin, 1993.

Çelik, Zeynep. The Remaking of Istanbul: Portrait of an Ottoman City in the Nineteenth Century. Seattle and London, 1986.

Çig, Kemal, Batur Sabahattin, and Köseoglu. The Topkapi Saray Museum, Architecture: The Harem and Other Buildings. Translated and edited by J. M. Rogers. Boston: Little, Brown and Company, 1988.

Crane, Howard. Risāle-i Mi‘māriyye: An Early Seventeenth-Century Ottoman Treatise on Architecture. Facsimile with Translation and Notes. Supplements to Muqarnas 1. Leiden: E. J. Brill, 1987.

Denny, Walter B. “Ceramic Revetments of the Mosque of the Ramazan Oglu in Adana.” In IVème Congrès international d’art turc. Aix-en-Provence, 1976. Pp. 57-66.

------. The Ceramics of the Mosque of Rüstem Pasha and the Environment of Change. New York: Garland, 1977.

Erzen, Jale. “Sinan as Anti-Classicist.” Muqarnas 5 (1988):70-86.

Eyice, Semavi. “Zaviyeler ve zaviyeli camiler.” Iktisat Fakültesi Mecmuasi 23 (1962-3):3-80.

Gabriel, Albert. Une Capitale turque, Brousse (Bursa). Paris, 1958.

Goodwin, Godfrey. A History of Ottoman Architecture. Baltimore, MD: The Johns Hopkins Press, 1971.

Holod, Renata, and Ahmet Evin. Modern Turkish Architecture. Philadelphia, 1984.

Kuban, Dogan. “Architecture of the Ottoman Period.” In The Art and Architecture of Turkey, edited by Ekrem Akurgal. New York: Rizzoli, 1980. Pp. 137-69.

------. “The Style of Sinan’s Domed Structures.” Muqarnas 4 (1987):72-97.

Kuran, Aptullah. The Mosque in Early Ottoman Architecture. Chicago: University of Chicago Press, 1967.

------. Sinan: The Grand Old Master of Ottoman Architecture. Washington, D.C. and Istanbul: Institute of Turkish Studies, Inc. and Ada Press, 1987.

Kürkçüoglu, Kemal Edib. Süleymaniye Vakfiyesi. Ankara, 1962.

Mantran, Robert. “Les Inscriptions Arabes de Brousse.” Bulletin D’études Orientales 14 (1952-54):87-114.

Necipoglu, Gülru. Architecture, Ceremonial, and Power: The Topkapi Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries. The Architectural History Foundation, Inc., New York. Cambridge, MA: The MIT Press, 1991.

------. “The Life of an Imperial Monument: Hagia Sophia After Byzantium.” In Hagia Sophia: From the Age of Justinian to the Present, Eds Robert Mark and Ahmet Ş. Çakmak. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. Pp. 195-225.

------. “The Süleymaniye Complex in Istanbul: An Interpretation.” Muqarnas 3 (1985):92-117.

Cowen, Jill Sanchia. Kalila Wa Dimna: An Animal Allegory of the Mongol Court. New York and Oxford: Oxford University Press, 1989.

Déroche, François. Les Manuscrits Du Coran, Du Maghrib à L'Insulinde. Bibliothèque Nationale, Département des manuscrits, Catalogue des manuscrits arabes. Paris, 1985.

Denny, Walter B. "Dating Ottoman Turkish Works in the Saz Style." Muqarnas 1 (1983):103-22.

Desai, Vishaka N. "Reflections of the Past in the Present: Copying Processes in Indian Painting." Unpublished Paper.

Dickson, Martin B., and Stuart Cary Welch. The Houghton Shahnama. 2 vols. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.

Enderlein, Volkmar. Die Miniaturen der Berliner Baisonqur-Handschrift. Bilderhefte der Staatlichen Museen Zu Berlin, Heft 1. Berlin, 1991.

Ettinghausen, Richard. Arab Painting. Geneva: Skira, 1962.

------. "The Bustan Manuscript of Sultan Nasir-Shah Khalji." Marg 12 (1959):40-43.

------. "The Covers of the Morgan Manafi' Manuscript and Other Early Persian Bookbindings." In Studies in Art and Literature for Belle Da Costa Greene. Princeton, 1954.

------. "The Emperor's Choice." In De Artibus Opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky, edited by Millard Meiss, 98-120. New York, 1961.

------. "An Illuminated Manuscript of Hâfiz-i Abrû in Istanbul. Part I." Kunst Des Orients 2 (1955):30-44.

------. "The Impact of Muslim Decorative Arts and Painting on the Arts of Europe." In The Legacy of Islam, Eds Joseph Schacht and C. E. Bosworth, 290-320. Oxford, 1974.

------. "On Some Mongol Miniatures." Kunst Des Orients 3 (1959):56-65.

------. "Persian Ascension Miniatures of the Fourteenth Century." Accademia Nazionale Dei Lincei 12 (1957):360-83.

------. "Some Paintings in Four Istanbul Albums." Ars Orientalis 1 (1954):91-103.

Farhad, Massumeh. "An Artist's Impression: Mu'in Musavvir's Tiger Attacking a Youth." Muqarnas 9 (1992):116-23.

------. "The Art of Mu'in Musavvir: A Mirror of His Times." In Persian Masters: Five Centuries of Painting, edited by Sheila R. Canby, 113-28. Bombay: Marg Publications, 1990.

Fisher, A. W., and C. G. Fisher. "A Note on the Location of the Royal Ottoman Ateliers." Muqarnas 3 (1985):118-20.

Fisher, Carol G., ed. Brocade of the Pen: The Art of Islamic Writing. Exh. Cat. East Lansing, MI: Kresge Museum, Michigan State University, 1991.

Fitzherbert, Teresa. "Khwājū Kirmānī (689-753/1290-1352): An Éminence Grise of Fourteenth-Century Persian Painting." Iran 29 (1991):137-52.

Fraad, Irma L., and Richard Ettinghausen. "Sultanate Painting in Persian Style, Primarily from the First Half of the Fifteenth Century: A Prelminary Study." Chaavi (1972):48-66. In Golden Jubilee Volume of the Bharat Kala Bhavan, Benares.,

Ashrafi-Aini, M. M. "The School of Bukhara to C. 1550." In Arts of the Book in Central Asia, edited by Basil Gray, 249-73. Boulder, CO: Shambala, 1979.

Aslanapa, Oktay. "The Art of Bookbinding." In Arts of the Book in Central Asia, edited by Basil Gray, 59-91. Boulder, CO, 1979.

Atasoy, Nurhan, and Filiz Çagman. Turkish Miniature Painting. Translated by Esin Atil. Istanbul: R. C. D. Cultural Institute, 1974.

Atil, Esin. The Brush of the Masters: Drawings from Iran and India. Washington, D.C.: The Freer Gallery of Art, 1978.

------. "Mamluk Painting in the Late Fifteenth Century." Muqarnas (1984):163-69.

------. "Ottoman Miniature Painting Under Sultan Mehmed II." Ars Orientalis 9 (1973):103-20.

Bayānī, M. Ahvāl-o āthār-i khushnivīsān [Biographies and the works of calligraphers]. 2d ed.4 vols. Tehran, 1363/1985.

Beach, Milo Cleveland. The Grand Mogul: Imperial Painting in India 1600-1660. Exhibition Catalogue. Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Art Institute, 1978.

------. "The Gulshan Album and Its European Sources." Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston 332 (1962):63-91.

------. The Imperial Image. Washington, D.C. 1981.

Begley, Wayne. "Illustrated Histories of Shah Jahan: New Identifications of Some Dispersed Paintings and Problems of the Windsor Castle Padshahnama." In Facets of Indian Art, Eds Robert Skelton, et. al., 139-52. London, 1986.

Binyon, Laurence. The Poems of Nizami. London, 1928.

Binyon, Laurence, J. V. S. Wilkinson, and Basil Gray. Persian Miniature Painting. New York: Dover, 1971.

Blair, Sheila S. "The Development of the Illustrated Book in Iran." Muqarnas 10 (1993).

------. "On the Track of the 'Demotte' Shāhnāma Manuscript." In Les Manuscrits Du Moyen-Orient: Essais de Codicologie et de Paléographie, edited by François Déroche, 125-31. Istanbul/Paris, 1989.

Blair, Sheila S., and Jonathan M. Bloom. "Epic Images and Contemporary History: The Legacy of the Great Mongol Shahnama." Islamic Art 5 (199?).

Bosch, Gulnar, John Carswell, and Guy Petherbridge. Islamic Bindings and Bookmaking. Exh. Cat. Chicago: Oriental Institute, University of Chicago, 1981.

Canby, Sheila R. "Age and Time in the Work of Riza." In Persian Masters: Five Centuries of Painting, edited by Sheila R. Canby, 71-84. Bombay: Marg Publications, 1990.

Çagman, Filiz, and Zeren Tanindi. The Topkapi Saray Museum: The Albums and Illustrated Manuscripts. Ed, expand & trans J. M. Rogers. Boston: Little, Brown, 1986.

Chandra, Pramod. "The Brooklyn Museum Folios of the Hamza-nama." Orientations 20 (July 1989):39-45.

------. The Tuti-Nama of the Cleveland Museum of Art and the Origins of Mughal Painting. Graz, 1976.

London: The Nour Foundation in Association with Azimuth Editions and Oxford University Press, 1992.

------. The Master Scribes: Qur'ans of the 10th to the 14th Centuries AD. Edited by Julian Raby. The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art. London: The Nour Foundation in Association with Azimuth Editions and Oxford University Press, 1992.

------. Qur'ans of the Mamluks. London, 1988.

Karīmzāda Tabrīzī, M. A. Ahvāl U āthār-i Naqqāshān-i Qadīm-i īrān [The Lives and Art of Old Painters of Iran]. 3 vols. London, 1985.

Khandalavala, Karl, and Kalpana Desai. "Indian Illustrated Manuscripts of the Kalilah Wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, and Iyar-i Danish." In A Mirror for Princes from India, edited by Ernst J. Grube, 128-44. Bombay: Marg Publications, 1991.

Klimberg-Salter, Deborah. "A Sufi Theme in Persian Painting: The Divan of Sultan Ahmad Galair in the Freer Gallery of Art, Washington, D.C." Kunst Des Orients 11 (1976-7):43-84.

Kühnel, Ernst, and Hermann Goetz. Indian Book Painting from Jahangir's Album in the State Library, Berlin. London, 1926.

Kühnel, Ernst. "Die Baysonghor-Handschrift der Islamischen Kunstabteilung." Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 52 (1931):133-52.

------. "A Bidpai Manuscript of 1343-44 in Cairo." Bulletin of the American Institute of Iranian Art and Archaeology 5 (1937):137-41.

Leach, Linda York. "Painting in Kashmir from 1600 to 1650." Eds Robert Skelton, Andrew Topsfield, Susan Stronge, and Rosemary Crill. In Facets of Indian Art. A Symposium Held at the Victoria and Albert Museum on 26, 27, 28 April and 1 May 1982., 124-31. London: Victoria and Albert Museum, 1986.

Lentz, Thomas W. "Changing Worlds: Bihzad and the New Painting." In Persian Masters: Five Centuries of Painting, edited by Sheila R. Canby, 39-54. Bombay: Marg, 1990.

Lentz, Thomas W., and Glenn D. Lowry. Timur and the Princely Vision. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1989.

Lings, Martin. The Qur'ānic Art of Calligraphy and Illumination. London, 1976.

Lings, Martin, and Yasin Safadi. The Qur'an. London, 1976.

------. The Qur'an. London, 1976.

Losty, J. P. "The 'Bute Hafiz' and the Development of Border Decoration in the Manuscript Studio of the Mughals." Burlington Magazine 127 (1985):855-71.

------. The Art of the Book in India. London: British Libray, 1982.

Lowry, Glenn D. with Nemazee, Susan. A Jeweler's Eye: Islamic Arts of the Book from the Vever Collection. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1988.

Melikian-Chirvani, A. S. "Le Roman de Varqe et Golšâh." Arts Asiatiques 22 (1970).

Millstein, Rachel. Islamic Painting in the Israel Museum. Jerusalem, 1984.

------. Miniature Painting in Ottoman Baghdad. Costa Mesa, CA: UNDENA, 1990.

Galerkina, Olympiada. Mawarannahr Book Painting. Leningrad, 1980.

Godard, Yedda. "Les Marges Du Murakka' Gulshan." Āthār-é Īrān 1 (1936):11-35.

Golombek, Lisa. "Toward a Classification of Islamic Painting." In Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art, edited by Richard Ettinghausen, 23-34. New York: Metropolitan Museum of Art, 1972.

Grabar, Oleg. The Illustrations of the Maqamat. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

Grabar, Oleg, and Sheila [S.]. Blair. Epic Images and Contemporary History: The Illustrations of the Great Mongol Shah-nama. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

Gray, Basil. Persian Painting. Geneva: Skira, 1961.

Grube, E. J. "Persian Painting in the Fourteenth Century. A Research Report," Supplemento No 17 Agli Annali, Instituto Orientale Di Napoli, 38, no. 4 (1978).

------. The Classical Style in Islamic Painting, The Early School of Herat and Its Impact on Islamic Painting of the Later 15th the 16th and 17th Centuries: Some Examples in American Collections. [New York]: Edizioni Oriens, 1968.

------. "Notes on Ottoman Painting in the 15th Century." In Essays in Islamic Art and Architecture in Honor of Katharina Otto-Dorn, edited by Abbas Daneshvari, 51-62. Malibu, CA: Undena, 1981.

------. "Prologomena for a Corpus Publication of Illustrated Kalīla Wa Dimna Manuscripts." Islamic Art 4 (1990-91):301-482.

Guest, Grace R. Shiraz Painting in the Sixteenth Century. Washington, D.C.: Freer Gallery of Art, 1949.

Haldane, Duncan. Islamic Bookbindings in the Victoria and Albert Museum. London: World of Islam Festival Trust in Association with the Victoria and Albert Museum, 1983.

------. Mamluk Painting. Warminster, 1978.

Hillenbrand, Robert. Imperial Images in Persian Painting. Edinburgh: Scottish Arts Council, 1977.

------. "The Uses of Space in Timurid Painting." In Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century, Eds Lisa Golombek and Maria Subtelny, 76-102. Supplements to Muqarnas. Leiden: E. J. Brill, 1992.

Inal, Güner. "Miniatures in Historical Manuscripts from the Time of Shahrukh in the Topkapi Palace Museum." In Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century, Eds Lisa Golombek and Maria Subtelny, 103-15. Supplements to Muqarnas. Leiden: E. J. Brill, 1992.

------. "Topkapi Sarayi Koleksiyonundaki Sultani Bir Özbek Şehnamesi." Sanat Tarihi Yilligi 6 (1974-75):303-22.

Ipşiroglu, M. Saray-Alben: Diez'sche Klebebände Aus Den Berliner Sammlungen. Wiesbaden, 1964.

Ismailova, A. M. Oriental Miniatures. Tashkent, 1980.

Ivanov, A. A. "The Life of Muhammad Zaman: A Reconsideration." Iran 17 (1979):65-70.

James, David. After Timur: Qur'ans of the 15th and 16th Centuries. Edited by Julian Raby. The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art.

Schroeder, Eric. "Ahmed Musa and Shams Al-Din: A Review of Fourteenth-Century Painting." Ars Islamic 6 (1939):113-42.

------. Persian Miniatures in the Fogg Museum of Art. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1942.

Séguy, Marie-Rose. The Miraculous Journey of Mahomet/Mirâj Nameh. New York, 1977.

Seyller, John. "Codicological Aspects of the Victoria and Albert Museum Akbarnāma and Their Historical Implications." Art Journal 49 (1990):379-87.

------. "The School of Oriental And African Studies Anvār-i Suhaylī: The Illustration of a De Luxe Mughal Manuscript." Ars Orientalis 16 (1986):119-52.

------. "Scribal Notes on Mughal Manuscript Illustrations." Artibus Asia 48 (1987):247-77.

Simpson, Marianna Shreve. Arab and Persian Painting in the Fogg Art Museum. Introduction by Stuart Cary Welch. Cambridge, MA: Fogg Art Museum, Harvard University, 1980.

------. The Illustration of an Epic: The Earliest Shahnama Manuscripts. New York and London: Garland, 1979.

------. "The Production and Patronage of the Haft Aurang by Jāmī in the Freer Gallery of Art." Ars Orientalis 13 (1982):93-119.

Sims, Eleanor. "The European Print Sources of Paintings by the Seventeenth-Century Persian Painter, Muhammad-Zaman Ibn Haji Yusuf of Qum." In Le Stampe e la Diffusione Delle Immagini e Degli Stili, edited by Henri Zerner, 73-83. Bologna, 1983.

------. The Garrett Manuscript of the Zafar-Name: A Study in Fifteenth-Century Timurid Patronage. Dissertation New York University, Institute of Fine Arts. 1973.

------. "Ibrahim-Sultan's Illustrated Zafarnama of 1436 and Its Impact in the Muslim East." In Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century, Eds Lisa Golombek and Maria Subtelny, 132-43. Supplements to Muqarnas. Leiden: E. J. Brill, 1992.

------. "Ibrāhīm-Sultān's Illustrated Zafar-Nāmeh of 839/1436." Islamic Art 4 (1990-91):175-218.

Skelton, Robert. "The Ni'mat-nama: A Landmark in Malwa Painting." Marg 12 (1958):44-50.

Smart, Ellen. Paintings from the Babur-nama: A Study of 16th-Century Mughal Historical Manuscript Illustrations. Ph. D. Diss. University of London, SOAS, 1977.

Soucek, Priscilla. "The New York Public Library Makhzan Al-asrār and Its Importance." Ars Orientalis 18 (1988 [1990]):1-38.

Soucek, Priscilla P. "Dickson and Welch: The Houghton Shahnameh." Review. Ars Orientalis 14 (1984):133-38.

------. "An Illustrated Manuscript of Al-Bi*rûni*'s Chronology of Ancient Nations." In The Scholar and the Saint, edited by Peter Chelkowski, 103-65. New York, 1975.

------. "The Life of the Prophet: Illustrated Versions." In Content and Context of Visual Arts in the Islamic World, edited by Priscilla P. Soucek, 193-218. University Park, PA and London, 1988.

------. "The Manuscripts of Iskandar Sultan: Structure and Content." In Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century,

Nizam al-Mulk. The Book of Government or Rules for Kings. Translated by Robert Darke. London, 1978.

Islamic Art 1, no. 1981. Percival David Foundation Colloquies on Art and Archaeology in Asia. Eds Ernst Grube and Eleanor Sims.

Pinar, S., ed. A History of Ottoman Painting. Seattle, WA and London: University of Washington, 1989.

Prentice, Verna. "A Detached Miniature from the Masnavis of Khwaju Kermani." Oriental Art 27 (1981):60-66.

Raby, Julian. "East & West in Mehmed the Conqueror's Library." Bulletin Du Bibliophile 3 (1987):297-321.

------. "Mehmed II Fatih and the Fatih Album." Islamic Art 1 (1981):42-49.

Renda, Günsel et al. A History of Turkish Painting. Seattle and London: Palasar S. A. and the University of Washington Press, [1988].

Robinson, B. W. A Descriptive Catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian Library. Oxford, 1958.

------. Islamic Painting and the Arts of the Book. Catalogue of the Keir Collection. London: Faber & Faber, 1976.

------. "Isma'il II's Copy of the Shahnama." Iran 14 (1976):1-8.

------. "Origin and Date of Three Famous Shâhnâma Illustrations." Ars Orientalis 1 (1954):105-12.

------. Persian Paintings in the India Office Library, A Descriptive Catalogue. London, 1976.

------. Persian Paintings in The John Rylands Library: A Descriptive Catalogue. London, 1980.

------. "Persian Painting Under the Zand and Qājār Dynasties." In From Nadir Shah to the Islamic Republic, Eds Peter Avery, Gavin Hambly, and Charles Melville, 870-90. The Cambridge History of Iran. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

------. "The Shahnama of Muhammad Juki." In The Royal Asiatic Society: Its History and Treasures, Eds Stuart Simonds and Simon Digby. Leiden, 1979.

------. "The Turkman School to 1503." In Arts of the Book in Central Asia, edited by Basil Gray, 215-48. Boulder, CO, 1979.

------. "An Unpublished Manuscript of the Gulistan of Sa'di." In Beiträge Zur Kunstgeschichte Asiens. In Memoriam Ernst Diez, edited by O. Aslanapa, 223-36. Istanbul, 1963.

------. Persian Miniature Painting from Collections in the British Isles. London, 1967.

Rohani, Nasrin. A Bibliography of Persian Miniature Painting. Cambridge, MA: The Aga Khan Program for Islamic Architecture, 1982.

Safadi, Y. H. Islamic Calligraphy. Boulder, CO: Shambala, 1978.

Schimmel, Annemarie. Calligraphy and Islamic Culture. New York: New York University Press, 1984.

Schmitz, Barbara. Islamic Manuscripts in The New York Public Library. Contributions by Latif Khayyat, Svat Soucek, and Massoud Pourfarrokh. New York and Oxford: Oxford University Press and The New York Public Library, 1992.

Braziller, 1976.

------. Wonders of the Age: Masterpieces of Early Safavid Painting, 1501-1576. Contributions by Sheila R. Canby and Nora Titley. Cambridge, MA: Fogg Art Museum, 1979.

Welch, Stuart Cary, Annemarie Schimmel, Marie L. Swietochowski, and Wheeler M. Thackston. The Emperors' Album: Images of Mughal India. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1987.

Wilkinson, J. V. S. The Shah-nameh...with 24 Illustrations from a Fifteenth-century Persian Manuscript. With an introduction by Laurence Binyon. London, 1931.

Yurdaydın, H. G. Nasūhü's-Silāhī (Matrākçī), Beyān-i Menāzil-i Sefer-i 'Irākeyn-i Sultān Süleymān Hān [Matrākçī Nasūh and His "The Description of the Stages of Sultān Süleymān Hān's Campaign in the Two 'Irāks"]. Ankara, 1976.

Zebrowski, Mark. Deccani Painting. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1983.

رابعاً. فنون الزخرفة:

الخزف:

Allan, J. W. "Abu'l-Qasim's Treatise on Ceramics." Iran 11 (1973):111-20.

Atasoy, Nurhan, and Julian Raby. Iznik: The Pottery of Ottoman Turkey. London: Alexandria Press, 1989.

Atil, Esin. Ceramics from the World of Islam. [in the Freer Gallery of Art]. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1973.

Bailey, G. A. "The Dynamics of Chinoiserie in Timurid and Early Safavid Ceramics." In Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century, Eds Lisa Golombek and Maria Subtelny, 179-90. Supplements to Muqarnas. Leiden: E. J. Brill, 1992.

Caiger-Smith, Alan. Lustre Pottery: Technique, Tradition and Innovation in Islam and the Western World. London, 1985.

Carswell, John. Blue and White: Chinese Porcelain and Its Impact on the Western World. Exhibition Catalogue. Chicago: The David and Alfred Smart Gallery, University of Chicago, 1985.

------. "Six Tiles." In Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art, edited by Richard Ettinghausen, 99-124. New York, 1976.

Denny, Walter B. "Ceramic Revetments of the Mosque of the Ramazan Oglu in Adana." In IVème Congrès International D'art Turc, 57-66. Aix-en-Provence, 1976.

------. The Ceramics of the Mosque of Rüstem Pasha and the Environment of Change. New York: Garland, 1977.

------. "Ceramics." In Turkish Art, edited by Esin Atil, 239-98. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1980.

Ettinghausen, Richard. "New Affiliations for a Classical Persian Pottery Type." Parnassus 8 (1936):10.

------. "Notes on the Lusterware of Spain." Ars Orientalis 1 (1954):145-48.

Frothingham, Alice Wilson. Catalogue of Hispano-Moresque Pottery in the Collection of the Hispanic Society of America. New York, 1936.

Eds Lisa Golombek and Maria Subtelny, 116-31. Supplements to Muqarnas. Leiden: E. J. Brill, 1992.

------. "Sultan Muhammad Tabrizi: Painter at the Safavid Court." In Persian Masters: Five Centuries of Painting, edited by Sheila R. Canby, 55-70. Bombay: Marg Publications, 1990.

Soudavar, Abolala. Art of the Persian Courts: Selections from the Art and History Trust Collection. Contribution by Milo Cleveland Beach. New York: Rizzoli, 1992.

Stchoukine, Ivan. "Un Manuscrit de Mehr et Moshtari Illustré à Herat, Vers 1430." Arts Asiatiques 8 (1961):83-92.

------. "La Peinture à Yazd Au Début Du XVe Siècle." Syria 43 (1966):99-104.

------. La Peinture Iranienne Sous les Derniers Abbasides et les Il-Khans. Bruges, 1936.

------. Les Peintures Des Manuscrits de Shah 'Abbas Ier à la Fin Des Safavis. Paris, 1964.

------. Les Peintures Des Manuscrits de la 'Khamseh' de Nizami Au Topkapi Sarayi Müzesi D'Istanbul. Paris, 1977.

------. Les Peintures Des Manuscrits Safavies de 1502 A 1587. Paris, 1959.

------. Les Peintures Des Manuscrits Ti*mûrides. Paris, 1954.

------. "Les Peintures Turcomanes et Safavies D'une Khamseh de Nizâmi*, Achevée à Tabriz en 886/1481." Arts Asiatiques 44 (1966):1-16.

Swietochowski, M. L. "The Language of the Birds: The Fifteenth Century Miniatures." Bulletin of the Metropolitan Museum of Art xxv (May 1967):317-38.

Swietochowski, Marie Lukens, and Sussan Babaie. Persian Drawings in The Metropolitan Museum of Art. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1989.

Titley, Norah. "A Fourteenth-Century Khamseh of Nizami." British Museum Quarterly 36 (1972):8-11.

Titley, Norah M. Persian Miniature Painting and Its Influence on the Art of Turkey and India: The British Library Collections. Austin: University of Texas Press in Co-operation with The British Library, 1984 <1983>.

------. "Persian Miniature Painting: The Repetition of Compositions During the Fifteenth Century." In Akten Des VII. International Kongresse Iranische Kunst und Archäologie, 1976, 471-91. 1979.

Waley, P., and Norah M. Titley. "An Illustrated Persian Text of Kalila and Dimna Dated 707/1307-8." British Library Journal 1 (1975):42-60.

Welch, A., and S. C. Welch. Arts of the Islamic Book: The Collection of Prince Sadruddin Aga Khan. Exh. Cat. Ithaca, NY and London: Cornell University Press, 1982.

Welch, Anthony. Artists for the Shah. New Haven: Yale University Press, 1976.

------. Calligraphy in the Arts of the Muslim World. Austin, TX, 1979.

Welch, Stuart Cary. A King's Book of Kings. New York: Metropolitan Museum of Art, 1972.

------. Persian Painting: Five Royal Safavid Manuscripts. New York:

المشغولات المعدنية:

Allan, J. W. "From Tabri*z to Siirt--Relocation of a Thirteenth-Century Metalworking School." Iran 16 (1978):182-83.

------. Islamic Metalwork: The Nuhad Es-Said Collection. London, 1982.

------. "Sha'ban, Barquq, and the Decline of the Mamluk Metalworking Industry." Muqarnas 2 (1984):85-94.

------. "The Survival of Precious and Base Metal Objects from the Medieval Islamic World." In Pots and Pans: A Colloquium on Precious Metals and Ceramics, 57-70. Oxford Studies in Islamic Art. Oxford: Oxford University Press, 1985.

Baer, Eva. "'Fish-Pond' Ornaments on Persian and Mamluk Metal Vessels." Bulletin of the School of Oriental and African Studies 31 (1968):14-27.

Barrett, Douglas. Islamic Metalwork in the British Museum. London, 1949.

Blair, Sheila S. "Artists and Patronage in Late Fourteenth-Century Iran in Light of Two Catalogues of Islamic Metalwork." Bulletin of the School of Oriental and African Studies 48, no. 1 (1985):53-9.

Fehérvári, Geza. Islamic Metalwork of the Eighth Century to the Fifteenth Century in the Kier Collection. London: Faber & Faber, 1976.

Godard, Yedda A. "Bassin de cuivre au nom de Shaikh Uwais." Āthār-é Īrān 1 (1936):371--3.

Hauptmann von Gladiss, and Jens Kröger. "Metall, Stein, Stuck, Holz, Elfenbein, Stoffe." Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Museum Für Islamische Kunst. In Islamische Kunst: Loseblattkatalog Unpublizierte Werke Aus Deutschen Museen, 2, edited by Klaus Brisch. Mainz/Rhein: Philipp von Zabern, 1985.

Ivanov, A. A. "O Bronzovykh Izdeliiakh Kontsa XIV V. Iz Mavzoleia Khodzha Ahmeda Iasevi [On the Bronze Objects of the End of the 14th C. from the Mausoleum of Ahmad Yasavi]." In Sredniaia Aziia I Ee Sosedi V Drevnosti I Srednevekov'e, B. A. Litvinskii. Moscow, 1981.

Komaroff, Linda. "Persian Verses of Gold and Silver: The Inscriptions on Timurid Metalwork." In Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century, Eds Lisa Golombek and Maria Subtelny, 144-57. Supplements to Muqarnas. Leiden: E. J. Brill, 1992.

Melikian-Chirvani, A. S. "Bronzes et cuivres iraniens du Louvre: I. L'École du Fars au XIVe siècle." Journal asiatique 257 (1969):20-36.

------. "Cuivres inédits de l'époque de Qa'itbay." Kunst des Orients 6 (1969):99-133.

------. "Studies in Hindustani Metalwork: I -- On Some Sultanate Stirrups." In Art et sociéte dans le monde iranien, edited by Chahriyar Adle, 177-95. Paris, 1982.

------. Islamic Metalwork from the Iranian World 8-18th Centuries. London: Her Majesty's Stationery Office, 1982.

Scarce, Jennifer. "The Arts of the Eighteenth to Twentieth Centuries: Architecture, Ceramics, Metalwork, Textiles." In From Nadir Shah to the Islamic Republic, Eds Peter Avery, Gavin Hambly, and Charles Melville, 890-958. The Cambridge History of Iran. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Stronge, Susan. Bidri War: Inlaid Metalwork from India. London, 1985.

Godman, F. DuCane. The Godman Collection of Oriental and Spanish Pottery and Glass. London, 1901.

Grube, Ernst J. "Notes on the Decorative Arts of the Timurid Period." In Gururajamanjarika: Studi in Onore Di Giuseppe Tucci, 1, 233-79. Naples, 1974.

------. "Notes on the Decorative Arts of the Timurid Period, Ii." Islamic Art 3 (1989):175-208.

Hakenjos, Bernd. Marokkanische Keramik. Exh. Cat. Stuttgart and London: Hansjörg Mayer, [1988].

Ivanov, A. A. "Fayansovoe Blyudo XV Veka Iz Mashkhada [A 878/1473-4 Earthenware Dish from Mashhad]." Soobscheniya Gosudarstvennogo Ordena Lenina Ermitazha 45 (1980):64-66, 79-80.

Jenkins, Marilyn. "Mamluk Underglaze Painted Pottery: Foundations for Further Study." Muqarnas 2 (1984):95-114.

Kenesson, Summer S. "Nasrid Luster Pottery: The Alhambra Vases." Muqarnas 9 (1992):93-115.

Lane, Arthur. Early Islamic Pottery. London: Faber & Faber, 1947.

------. Later Islamic Pottery. London: Faber & Faber, 1957.

------. "The Ottoman Pottery of Isnik." Ars Orientalis 2 (1954):247-81.

Luschey-Schmeisser, Ingeborg. The Pictorial Tile Cycles of Hašt Behešt in Isfahan and Its Iconographic Tradition. Rome, 1978.

Martinez Caviró, Balbina. La Loza Dorada. Madrid, 1983.

Necipoglu, Gülru. "From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth-Century Ceramic Tiles." Muqarnas 7 (1990):136-70.

O'Kane, Bernard. "The Tiled Minbars of Iran." Annales Islamologiques 22 (1986):133-55.

Öney, Gönül. Ceramic Tiles in Islamic Architecture. Istanbul: Ada Press, n.d.

Rapoport, I. "K Voprosu O Pozdney Lyustrovoy Keramike Irana" [Objects of Late Iranian Ceramics Signed by the Master Hatim]." Soobschcheniya Gosudarstvennogo Ermitazha 31 (1970):54-6.

Riefstahl, Rudolf M. "Early Turkish Tile Revetments in Edirne." Ars Islamica 4 (1937):249-81.

Scanlon, George. "Mamluk Pottery: More Evidence from Fustat." Muqarnas 2 (1984):115-26.

Scarce, Jennifer. "'Ali Mohammad Isfahani, Tile Maker of Tehran." Oriental Art 22 (1976):278-88.

------. "The Arts of the Eighteenth to Twentieth Centuries: Architecture, Ceramics, Metalwork, Textiles." In From Nadir Shah to the Islamic Republic, Eds Peter Avery, Gavin Hambly, and Charles Melville, 890-958. The Cambridge History of Iran. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Soustiel, Jean. La Céramique Islamique: Le Guide Du Connaisseur. Fribourg: Office Du Livre, 1985.

Ünver, Süheyl. "Baba Nakkaş." Fatih Ve Istanbul 2 (1954):7-12 and 169-88.

Watson, Oliver. Persian Lustre Ware. London, 1985.

Persian Carpet Fragment Revealed." Hali 11, no. 47 (1989):16-23.

Mankowski, Tadeusz. "Some Documents from Polish Sources Relating to Carpet Making in the Time of Shah 'Abbas I." In Survey of Persian Art, Eds A. U. Pope and P. A. Ackerman, 2431--6. Oxford, 1939.

Partearroyo, Cristina. "Spanish-Muslim Textile." Bulletin Tde Liason Du Centre Internationale D'Étude Des Textiles Anciens 45 (1977):78-81.

Raby, Julian. "Court and Export: Part 1. Market Demands in Ottoman Carpets 1450-1550." In Oriental Carpet and Textile Studies 2: Carpets of the Mediterranean Countries 1400-1600, Eds Robert Pinner and Walter B. Denny, 29-38. London, 1986.

------. "Court and Export: Part 2. The Uşak Carpets." In Oriental Carpet and Textile Studies 2: Carpets of the Mediterranean Countries 1400-1600, Eds Robert Pinner and Walter B. Denny, 177-88. London, 1986.

Reswick, Irmtraud. Traditional Textiles of Tunisia and Related North African Weavings. Los Angeles: Craft & Folk Art Museum, 1985.

Sarre, F., and H. Trenkwald. Old Oriental Carpets. Vienna and Leipzig, 1929.

Scarce, Jennifer. "The Arts of the Eighteenth to Twentieth Centuries: Architecture, Ceramics, Metalwork, Textiles." In From Nadir Shah to the Islamic Republic, Eds Peter Avery, Gavin Hambly, and Charles Melville, 890-958. The Cambridge History of Iran. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Stead, Rexford. The Ardabil Carpets. Malibu, CA, 1974.

Walker, Daniel. "Classical Indian Rugs." Hali 4 (1982):252-56.

Wiet, Gaston. Objects en cuivre. Catalogue générale du musée arabe du Caire. Cairo, 1932.

المنسوجات:

Beattie, May. The Thyssen-Bornemisza Collection of Oriental Rugs. Castagnola, 1972.

------. Carpets of Central Persia. London, 1976.

Black, David, ed. The Macmillan Atlas of Rugs & Carpets. New York: Macmillan, 1985.

Boralevi, Alberto. "Three Egyptian Carpets in Italy." In Oriental Carpet & Textile Studies II: Carpets of the Mediterranean Countries 1400-1600, Eds Robert Pinner and Walter B. Denny, 205-20. London, 1986.

Briggs, Amy. "Timurid Carpets." Ars Islamica 7 (1940):20-54.

Carpets of the Mediterranean Countries 1400-1600. Robert Pinner, and Walter Denny. Oriental Carpet & Textile Studies. London, 1986.

Dimand, M. S. "A Persian Garden Carpet in Jaipur Museum." Ars Islamica 7 (1940):93-6.

Dimand, M. S., and Jean Mailey. Oriental Rugs in the Metropolitan Museum of Art. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1973.

Erdmann, Kurt. Seven Hundred Years of Oriental Carpets. Edited by Hanna Erdmann. Translated by M. H. Beatty and H. Herzog. Berkeley and Los Angeles: University of California, 1970.

Ettinghausen, Richard. "New Light on Early Animal Carpets." In Aus der Welt der Islamischen Kunst: Festschrift Für Ernst Kühnel, edited by R. Ettinghausen, 93-116. Berlin, 1959.

Fiske, Patricia L., W. Russell Pickering, and Ralph S. Yohe, eds. From the Far West: Carpets and Textiles of Morocco. Washington, D.C.: The Textile Museum, 1980.

Geijer, Agnes. "Some Thoughts on the Problems of Early Oriental Carpets." Ars Orientalis 5 (1963).

Housego, Jenny. "Carpets." In The Arts of Persia, edited by R. W. Ferrier, 118-56. New Haven and London: Yale University Press, 1989.

Irwin, Robert G. "Egypt, Syria and Their Trading Partners 1450-1550." In Carpets of the Mediterranean Countries 1400-1600. Oriental Carpet & Textile Studies. London, 1986.

King, Donald. "The Doria Polonaise Carpet." In Persian and Mughal Art, 301-12. London: Colnaghi's, 1976.

Kühnel, Ernst, and Louisa Bellinger. Cairene Rugs and Others Technically Related. Washington, D.C.: The Textile Museum, 1957.

Lamm, C. J. "The Marby Rug and Some Fragments of Carpets Found in Egypt." In Svenska Orientsällskapets Arsbok, 51-130. Stockholm, 1937.

Lombard, Maurice. Les Textiles dans le Monde Musulman VIIe-XIIe Siècle. Civilisations et Sociétés 61. Paris-La Haye-New York: Mouton, 1978.

McDowell, J. Algrove. "Textiles." In The Arts of Persia, edited by R. W. Ferrier, 157-70. New Haven and London: Yale University Press, 1989.

Mackie, Louise W. "A Piece of the Puzzle: A 14th-15th Century

الهوامش

الفصل الأول: مقدمة

ابن خلدون، "المقدمة: مقدمة في التاريخ". ترجمة فرانز روزنذال، الطبعة الثانية (برنستون، 1967)، 2: 347.

الفصل الثاني: العمارة في إيران وآسيا المركزية في عصر الألخانيين ومن خلفهم

إن أهم دراسة عن العمارة الألخانية هو كتاب:

The Architecture of Islamic Iran: The Il Khānid Period (Princeton، 1955، .(repr. New York، 1969

الذي يحتوي على مقالات عامة عن الأسلوب العماري وتصنيف لـ 119 صرح في إيران بالذات. والهوامش هنا ستشير إلى المنشورات اللاحقة حصرا.

إن معظم هذه المعالم يتصدى لها كتاب: Richard Ettinghausen and Oleg Grabar، The Art and Architecture of Islam (Harmondsworth، 1987 لاسيما الفصل السابع ص ص. 91-256.

يُنظر:

P. Vardjavand، "La Découverte archéologique du complexe scientifique de l'observatoire de Maraqé،" Akten des VII. internationalen Kongresses für iranische Kunst und Archäologie، München 7.-10. September 1976 (Berlin، .1979)، pp. 527-36

Rudolf Naumann، Die Ruinen von Tacht-e Suleiman und Zendan-e .4 Suleiman (Berlin، 1977); Ulrich Harb، Ilkhanidische Stalaktitengewölbe: Beiträge zu Entwurf und Bautechnik (Berlin، 1978); Jonathan M. Bloom، "On the Transmission of Designs in Early Islamic Architecture،" Muqa - .nas 10 (1993): 21-8

Assadullah Souren Melikian-Chirvani، "Le Shāh-nāme، la gnose soufie et .5 le pouvoir mongol،" Journal asiatique 222 (1984): 249-338; idem.، "Le livre des rois، miroir du destin، I،" Studia Iranica 17/i (1988): 7-46; idem.، "Le livre des rois، miroir du destin، II: Takht-e Soleymān et la symbolique du .Shāh-nāme،" Studia Iranica 20/i (1991): 33-148

Sheila S. Blair، "Ilkhanid Architecture and Society: an Analysis of the .6 .Endowment Deed of the Rab'-i Rashidi،" Iran 22 (1984): 67-90

Sheila S. Blair، "The Mongol Capital of Sultāniyya، 'the Imperial'،" Iran .7 24 (1986): 139-51. See also the studies published in Soltâniye III. Quaderni del Seminario di iranistica، uralo-altaistica e caucasologia dell'Universita' degli studi de Venezia، 9 (Venice، 1982). For Nasuh Matrakci، see Chapter .16

Sheila S. Blair، "The Epigraphic Program of the Tomb of Uljaytu at Su - .8 taniyya: Meaning in Mongol Architecture،" Islamic Art 2 (1987): 43-96; Eleanor Sims، "The 'Iconography' of the Internal Decoration in the Maus - leum of Uljaytu at Sultaniyya،" Content and Context of Visual Arts in the Islamic World، ed. P. P. Soucek (University Park and London، 1988)، pp. .139-76

9. لقد كان القبر عينه موضع إهتمام جون طوبوروف في إطروحته للدكتوراه وللحفريات التي ترأسها شهريار عادل الذي لخّص عمله هذا في مقالة في الموسوعة الإيرانية:

Encyclopaedia Iranica، s.v. "Bestam"؛ بينما درس برج القبر الباحثون:

Robert Hillenbrand، "The Flanged Tomb Tower at Bastam"، and Sheila S. Blair، "The Inscription from the Tomb Tower at Bastâm: an Analysis of I - khanid Epigraphy،" in Art et société dans le monde iranien، ed. Chahryar .Adle (Paris، 1982)، pp. 237-61 and 263-86

إذ أكدت بلير (كما ورد في النقطة الخامسة أعلاه) أنها إفترضت أن قبر رشيد الدين جُعل خلف إيوان القبلة في مسجده في الربع الرشيدي.

A. S. Melikian-Chirvani، "The Lights of Sufi Shrines،" Islamic Art 2.10 .(1987): 117-48

Sheila. S. Blair، The Ilkhanid Shrine Complex at Natanz، Iran (Ca -.11 .(bridge، MA، 1986

Max van Berchem، "Une inscription du sultan mongol Uldjaitu،" .12 Mélanges Hartwig Derenbourg (Paris، 1909)، pp. 367-78; Repertoire chronologique d'épigraphie arabe (Cairo، 1931-)، no. 5279; Lutfa - lah Hunarfar، Ganjīna-yi āthār-i tārīkhī-yi Isfahān، 2nd ed. (Tehran، .1350/1977)، pp. 115-20

George C. Miles، "The Inscriptions of the Masjid-i Jami' at Ashtarjan،" .13 .Iran 12 (1974): 89-98

See Renata Holod، "Text، Plan and Building: On the Transmission of .14 architectural Knowledge،" Theories and Principles of Design in the Arch - .tecture of Islamic Societies (Cambridge، MA، 1988)، pp. 1-12

R. Paone، "The Mongol Colonization of the Isfahân Region،" Isf - .15 han [Quaderni del Siminario di Iranistica، Uralo-Altaistic e Caucasologia .dell'Universitá degli Studi di Venezia، 10] (Venice، 1981)، pp. 1-30

Lionel Bier، Sarvistan: A Study in Early Iranian Architecture (Unive - .16 .sity Park، PA and London، 1986)، especially pp. 31-39

الفصل الثالث: الفنون في إيران وآسيا المركزية في عصر الألخانيين ومن خلفهم

.Ettinghausen and Grabar، The Art and Architecture of Islam، p. 328

Sheila S. Blair، "Artists and patronage in late fourteenth century Iran in light of two catalogues of Islamic metalwork،" Bulletin of the School of Oriental .and African Studies 48/1 (1985): 53-59

.Vienna، Erzbischöfliches Dom- und Diözesan Museum

لقد صُنع منه ثوب الدفن لدوق أستراليا رودولف الثالث (المتوفى في ميلان عام 1365). وربما يكون قد وقع بيد تاجر إيطالي في إيران بعد وفاة أبو سعيد عندما فقدت المنسوجات التي تحمل أسم السلطان قيمتها. يُنظر:

See Anne E. Wardwell، "Panni Tartarici: Eastern Islamic Silks woven with Gold and Silver (13th and 14th centuries)،" Islamic Art 3 (1988-89): 95- .173 and Survey، p. 2049 and pl. 1003

Richard Ettinghausen، "New Light on Early Animal Carpets،" Festschrift .für Ernst Kühnel (Berlin، 1959)، pp. 93-116. See also Chapter 10

لم تندثر تقنية تقنية الديكور باللمعان كما يبدو من سلسلة من حجارة الضريح وبلاطات الطنوف وعدد كبير من الطاسات وغيرها من مقتنيات القرن السابع عشر (الصورة 227).

إن نشوء عائلة أبو طاهر يتناولها كل من:

Oliver Watson، Persian Lustre Ware (London، 1985)، pp. 178-79. Sheila Blair، "A Medieval Persian Builder،" Journal of the Society of Architectural Historians 45 (1986): 389-95 discusses the three brothers. J. W. Allan، "Abu'l Qasim's Treatise on Ceramics،" Iran 11 (1973): 111-20، translates .the treatise in English with commentary

سابقاً في مجموعة ريتشارد اتنكهاوسن. يُنظر:

See Richard Ettinghausen، "New Affiliations for a Classical Persian Pottery Type،" Parnassus، 8 (March 1936)، p. 10 and Arthur Lane، Early Islamic .Pottery (London، 1947)، p. 43

في متحف برلين، رقم 66 / 1.44؛ رقم 459 في متحف برلين، تصنيف 1971، Berlin، .Staatliche Museen Perußischer Kulturbesitz، 1971

عثر على الأواني نفسها في حفريات بسراي بركه الواقعة على بعد أربعين ميلاً إلى الشمال من فولكوكراد، عاصمة القبيلة الذهبية. وقد أسسها بركه خان (العهد 66-1257)، وأتخذت عاصمة في عهد اوزبك خان (العهد 40-1312)، ثم دمّرها تيمور عام 1395. وتُشبه خزفيات سراي بركة مثيلاتها في مجموعة أ.لين رقم 2 من أواني سلطان آباد، بيد أن الشكل يختلف والرسم أكثر خشونة. أنظر:

.A. Lane، Later Islamic Pottery (London، 1957)، pp. 10-15 .

.E. Atil، Ceramics from the World of Islam (Washington، 1973)، no. 70

11 . لندن، المتحف البريطاني، 5.23-91.6.

إن القطعة منشورة في:

Douglas Barrett، Islamic Metalwork in the British Museum (London، 1949)، .pls. 32-33

كما يُعتقد أن محمود إبن صنقور البغدادي (من بغداد) الذي وقّع على "الكرسي" المسدسة وأرخت 1327 / 728 في القاهرة (متحف الفن الإسلامي، 139). وتُنسب الدواة إلى بغداد إذ تشي بعديد المعالم الرافدينية المعدنية خلال الجزء البكر من القرن.

بوسطن، متحف الفنون الجميلة 55. 106، مجموعة إكس ستوره. يُنظر:

A. S. Melekian-Chirvani، "The Lights of Sufi Shrines،" Islamic Art 2 (1987): .117-48

Jessica Rawson، Chinese Ornament: The Lotus and the Dragon (Lo - .13

don، 1984)، pp. 149-98.

14. راجع الفصل العاشر، هامش رقم 29.

15. كانت القطع في مامضى ضمن مجموعة هراري، إذ نُشر واحداها في: Survey، pl. 1357.

16. Richmond، Surrey، Keir Collection، no. 132. Geza Fehérvári، Islamic Metalwork of the Eighth Century to the Fifteenth Century in the Keir Co - lection (London، 1976)، pp. 110-11 and colour pl. J.

17. Leningrad، Hermitage Museum، IR-1484. Survey، pl. 1363b and Ma - terpieces of Islamic Art in the Hermitage Museum، exh. cat. Kuwait، Dar al-Athar al-Islamiyyah، 1990، no. 51.

18. A. S. Melikian-Chirvani، "Bronzes et Cuivres Iraniens du Louvre: I. L'École du Fars au XIVe siècle،" Journal Asiatique 257 (1969): 20-36; idem.، "Nouvelles remarques sur l'école du Far à propos des bassins iraniens du xive s. au Musée des Beaux-Arts،" Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais iv / 3 (1971): 361-91; idem. Islamic Metalwork، pp. 147-52.

19. Galleria Estense، 8082. Eva Baer، "'Fish-Pond' Ornaments on Persian and Mamluk Metal Vessels،" Bulletin of the School of Oriental and African Studies 31 (1968): 14-27.

20 . وماهي إلّا قطعة معدنية واحدة يمكن نسبتها إلى الرعاية الجلايرية الذين خلفوا الألخانيين في النصف الثاني من القرن الرابع عشر، وهي حوض ماء كبير في المحراب في الأردبيل. يُنظر:
See Yedda A. Godard، "Bassin de cuivre au nom de Shaikh Uwais،" Athar-é Iran 1 (1936): 21-35.

21. M. B. Smith and P. Wittek، "The Wood Mimbar in the Masdjid-i Djami'، Nain،" Ars Islamica، 5 (1938): 21-35.

22. متحف نيو ميتروبوليتان للفنون في نيويورك، 218-10. وقد نُشر النص في:
R.C.E.A. 6337; see also Lentz and Lowry، Timur and the Princely Vision، no. 9.

23. يُنظر: Giovanni Curatola، "Some Ilkhanid Woodwork from the Area of Sultaniyya،" Islamic Art 2 (1987): 97-116.

24. يُنظر: Sheila S. Blair، "The Development of the Illustrated Book in Iran،" Muqarnas 10 (1993): 266-74.

25. نيويورك، مكتبة بيربوينت موركان، المخطوطة رقم 500. يُنظر:
Richard Ettinghausen: "The Covers of the Morgan Manafi' Manuscript and other early Persian Bookbindings،" Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene (Princeton، 1954)، pp. 459-473.
وقد كانت المخطوطة بحوزة السلطان العثماني بايزيد الثاني (العهد 1512-1418)، إذ تحمل ختمه. يُنظر:
E. J. Grube، Persian Painting in the Fourteenth Century. A Research R - port، Supplemento no 17 agli Annali، Instituto Orientale di Napoli، 38، 1978، fasc. 4، pl. I.
بيد أن التجليد قد يعود إلى عصر بايزيد الثاني، بسبب توافق التجليد مع حجم الصفحات المهذّبة. وعن التاريخ الجديد، يُنظر تصنيف بربارا سكيمتز الوشيك في قسم المخطوطات الإسلامية بمكتبة موركان.

26. وهناك نموذجان مقبولان في طهران، متحف إيران بسطان 4277، ومؤرّخان في 7-1286، وفي اسطنبول، مكتبة طوبقبو سرايى، ي.هاء 74، في 1294. وكلاهما منشوران في:
Martin Lings، The Qur'anic Art of Calligraphy and Illumination (London، 1976)، pls. 23، 26-7.

27. على سبيل المثال، تم ترميم نسخة من المصحف منسوخة بخط الثلث وبتزويق ممتاز في اسلوب البلاط العثماني للقرن السادس عشر. يُنظر:
See Esin Atil، The Age of Sultan Süleyman the Magnificent (Washington، D.C. and New York، 1987)، no. 13، and J. M. Rogers and R. M. Ward S - leyman the Magnificent (London، 1988)، no. 19.
ووفقاً لما ورد في كتاب رجرز أعلاه، أن التوقيع والتاريخ أضيفا لاحقاً، ربما أضافه الخطاط من العصر التالي احمد قاره هيساري، على الرغم من أن مصداقية المخطوطة.

28. David James، Qur'ans of the Memluks (London، 1988)، nos. 39، 40، 42، 45 and 46.

29. إن ماتبقى من مجلدات وفتات مشتتة وعلى نطاق واسع. يُنظر: James، Qur'ans، no. 39.

30. Istanbul، Süleymaniye Mosque Library، Esad Efendi 3638، fols. 3v-4r. Richard Ettinghausen، Arab Painting (Geneva، 1962)، pp. 98-102.

31 . نيويورك، مكتبة بيربونت موركان، المخطوطة 500. لقد أجريت بعض الرتوش على المخطوطة، ورُسمت بضعة مناظر من الـ "شاه نامه" أو من قصائد نظامي التي جرى إضافة نصوص منها أيضاً، ومن الممكن تمييز بضعة أساليب مختلفة في الرسوم الأصلية.

32. ادنبره، مكتبة الجامعة، العرب 161.

33. Priscilla Soucek، "An Illustrated Manuscript of al-Bîrûnî's Chrono - ogy of Ancient Nations،" The Scholar and the Saint، ed. Peter Chelkowski (New York، 1975)، 103-65 and aedem، "The Life of the Prophet: Illustrated Versions،" Content and Context of Visual Arts in the Islamic World، ed. Priscilla P. Soucek (University Park، PA and London، 1988)، pp. 193-218.

34. Sheila S. Blair: 'Ilkhanid architecture and society: an analysis of the endowment deed of the Rab'-i Rashidi'، Iran 22 (1984): 67-90.

35. إن هذا الجزء المقتطع من القرآن، والمؤرخ في صَفَر 715/ نيسان-ابريل 1315 موجود في اسطنبول (مكتبة قصر طوبقبو، إي.إج 248)؛ أمّا الكراس الديني فموجود في باريس (بيبليوثيك ناشيونال، المخطوطات العربية 2324). كما احتفظ بمخطوطتين من النسخة الفارسية من أعمال الكاتب في اسطنبول(مكتبة طوبقبو سرايى إج. 1653 و 1654)؛ وكلاهما ختما بختم مكتبة الحاكم التيموري شاه روخ. إنّ خزينة 1653 وهي كتاب رشيدالدين من القرن الرابع عشر، "تاريخ العالم" أضاف إليها حافظ أبرو صفحات تعويضية (راجع الفصل الخامس، الهامش 13). أمّا خزينة 1654 فقد نُسخت لرشيدالدين وأنجزت في الثالث من جمادى الأولى، 717/ الرابع عشر من نيسان-ابريل 1317. وضمت المخطوطة 118 رسماً واحدى وعشرين صفحةً مع صور لأباطرة صينيين من حقب متأخرة. وضمّت كراريس برلين أيضاً رسوماً ربما فُصلت من مجلد عن تاريخ المغول.

36. تتشارك مكتبة جامعة ادنبره (المخطوطات العربية 20) ومجموعة الخليلي في لندن بهذه القطعة. وأغلب الظن أن جزئي القطعة أقتطعا من مخطوتين مختلفتين، لكن ترتيب النص وترقيم الصفحات واللازمات وترقيم الرسوم كلها دعت إلى الإعتقاد بأنهما جزء من المجلد نفسه. أنظر بلير (بحث قادم).

37. أنظر على سبيل المثال طراز اللفافة اليدوية الرائجة في القرن الثالث عشر موضوع بحث مستفيض في:
Julia K. Murray، "The Ladies' Classic of Filial Piety and Sung Textual Illu - tration: Problems of Reconstruction and Artistic Context،" Ars Orientalis، 18 (1988): 95-130.
وعلى الرغم من أن طراز اللفافات اليدوية بمعية النص والرسوم غدت أقل رواجاً، بقيت نسخ الأعمال الكلاسيكية رائجةً مع تحف تذكارية تجسد أباطرة سنك (Sung emperors) كهبات امبراطورية كريمة.

38. Terry Allen، "Byzantine Sources for the Jami' al-Tawarikh of Rashid al-Din،" Ars Orientalis 15 (1985): 121-36.

39. Oleg Grabar and Sheila Blair، Epic Images and Contemporary History: The Illustrations of the Great Mongol Shahnama، Chicago، 1980; Sheila S. Blair، "On the Track of the 'Demotte' Shâhnama Manuscript،" Les Man - scrits du Moyet-Orient: Essais de codicologie et de paléographie، François Déroche، ed.، Istanbul / Paris، 1989، pp. 125-31; Sheila S. Blair and Jon - than M. Bloom، "Epic Images and Contemporary History: the Legacy of the Great Mongol Shah-nama،" Islamic Art، 5 (forthcoming).

40. Eric Schroeder، "Ahmad Musa and Shams al-Din: a review of fou - teenth-century painting،" Ars Islamica 6 (1939): 113-42.

41. إن التواريخ التي حددها كرابار وبلير 1335 وحتى آيار / مايس 1336 (ص 48) لاتسمح بفهم المصطلح أو الإعداد أو لتنفيذ مثل هذا المشروع الضخم، لذا المدى التاريخي الأكثر قبولاً هو 36-1328.

42. ترجمها: Wheeler M. Thackston، A Century of Princes (Cambridge، MA، 1989)، p. 345.

43. اسطنبول، متحف قصر طوبقبو، إج. 2154. راجع: - Richard Ettinghausen، "Persian A - cension Miniatures of the Fourteenth Century،" Accademia Nazionale dei Lincei 12 (1957): 360-83.

44. اسطنبول، مكتبة الجامعة 1422. يُنظر: Richard Ettinghausen، "Persian Ascension Miniatures of the Fourteenth Century،" Accademia Nazionale dei Lincei 12 (1957): 360-83.
فقد إفترض أن المخطوطة كانت نسخة نموذجية من "كليلة ودمنة" وأرخت 4-1343 (القاهرة، مكتبة الوطنية المصرية، أدب فارسي 61)، لذا راجع: - Ernst Kühnel، "A Bidpai Manuscript of 1343-44 in Ca - ro،" Bulletin of the American Institute of Iranian Art and Archaeology 5 (1937): 137-41) لكن التصور الخطي لإنتاج المخطوطات لامسوّغ له.

45. اسطنبول، مكتبة قصر طوبقبو، خزينة القصر 654. يُنظر: Richard Ettinghausen، "On Some Mongol Miniatures،" Kunst des Orients، 3 (1959): 56-65.

46. يوجد في مكتبة قصر طوبقبو 2153 كراس يحتوي على مصوّرات من الشاه ناما؛ وهناك كراريس أخرى في برلين تحتوي على صور ذات الصلة. يُنظر: Richard Ettinghausen، "Some Paintings in Four Istanbul Albums،" Ars Orientalis 1 (1954): 91-103 and M. Ipsiroglu،

Saray-Alben: Diez'sche Klebebände aus den Berliner Sammlungen (Wiesbaden, 1964).

47. لندن، المتحف البريطاني، أو آر 13297، يُنظر:
Norah Titley, "A Fourteenth-Century Khamseh of Nizami," British M - seum Quarterly 36 (1972), pp. 8-11; and Paris, Bibliothèque Nationale, Supp. Pers. 332.

48. لندن، المكتبة البريطانية، 18113. يُنظر: B. W. Robinson, Persian Miniature Painting from Collections in the British Isles (London, 1967), p. 40 and Lentz and Lowry, Timur and the Princely Vision, no. 13.
للمزيد عن سيرة الشاعر، يُنظر: Teresa Fitzherbert, "Khwaju Kirmani (689-753 / 1290-1352): An Eminence Grise of Fourteenth-Century Persian Painting," Iran 29 (1991): 137-52.

49. يصور النص الأحداث الخاصة بالزواج، ومنها مراحل الإغراء والشرب والموسيقى، هوماي يسكب الذهب والمجوهرات عندي قدمي همايون. أمّا الرسم إلى اليسار فيظهر وصيفات هوماي يقدمن لها تحفاً من الذهب من همايون، بينما في المشهد الأيمن تتقاطر على هوماي المسكوكات الذهبية، وهو حدث لم يتطرق إليه النص، لكنه قد يكون مفضلاً لدى الناس وقتئذ.

50. مكتبة قصر طوبقبو، الخزينة 2154، الورقة 20 اليسرى. يُنظر: Verna Prentice, "A Detached Miniature from the Masnavis of Khwaju Kermani," Oriental Art 27 (1981): 60-66. وقد ذكر فيزربيرت أن الرسم يصف مشهداً من حياة الشاعر في شبابه، حين كان يحلم بملاك.

51. ورد عن المؤرخ التيموري ابن عرب شاه أن عبدالحي بوصفه رساماً ماهراً عمل لدى تيمور، وكذلك ذكر الرسوم الجدارية للقصور التيمورية، على الرغم من تجنبه الربط بينهما. وهناك رسوم بالأبيض والأسود نُسبت إلى القرن الرابع عشر تحملُ ملاحظاتٍ نَسخها محمد ابن محمود شاه خيّام من رسوم عبدالحي. يُنظر:
P. Soucek, "'Abd al-Hayy, Khwaja," Encyclopaedia Iranica.

52. واشنطن دي سي، متحف فرير كاليري، مخطوطة من 337 ورقة تم فصل تسع أوراق منها كـ: FGA بأرقام 32. 37-29. وتفتقر المخطوطة إلى معلومات النسخ وتاريخه وأسم المنفذ، بيد أن ملاحظة تُركت على آخر صفحة تفيد بأنها أنجزت "خلال شهر رمضان في السنة الثامنة بعد الخمسمائة"، ما يعني توافقها مع التاريخ غير المتوقع 1114. وإذا كانت الملاحظة تُفيد فعلاً بذلك، هذا يعني أن يوافق آذار / مارس-نيسان / ابريل عام 1403، وهو ضمن حقبة السلطان احمد. وهناك ملاحظة أخرى على الورقة نفسها تلايد أن النساخ كان مير علي، الخطاط الذي نسخ "ديوان" خواجو كيرمان في لندن. وبالفعل، يبدو الخط بالأنامل نفسها. يُنظر:
Esin Atil, Brush of the Masters: Drawings from Iran and India (Washin - ton, 1978), pp. 14-27.

53. يُنظر:
Deborah Klimberg-Salter, "A Sufi Theme in Persian Painting: the Divan of Sultan Ahmad Galair in the Freer Gallery of Art, Washington, D.C.," Kunst des Orients 11 (1976-7): 43-84.

54. يُنظر:
Marianna Shreve Simpson, The Illustration of an Epic: the Earliest Shahnama Manuscripts (New York and London, 1979).

55. لقد أرِّخت مخطوطات أربع بين 1352-1330، احداها في اسطنبول، خزينة 1479 أرخت في 1330؛ الثانية في لينغراد، المكتبة العامة، دورن 329، أرخت 1333؛ كما أن هناك اثنتان متفرقتان، أحداها مهداة إلى وزير أنجويدي سنة 1341، والثانية عُرفت بـ شاه ناما "ستيفنز" تُركت عليها ملحوظة متأخرة وتاريخ 1352. أمّا المخطوطات الأخرى وهي: نسخة متفرقة من "كليلة ودمنة" أرخت 1333، و"كتابي سمكي أيّار" (أوكسفورد، مكتبة بودلين، اوسيلي 81-379)، والمخطوطة المترجمة إلى الفارسية "يوميات" للطبري ("ترجمي تاريخي طبري"، واشنطن دي سي، فرير كاليري للفنون، 30.21، 47.19، 56.16) يمكن نسبتها إلى المدرسة نفسها على أسس أسلوبية.

56. المكتبة البريطانية أور. 13506. إن المخطوطة التي نسخها عبدالمكارم حسن ضمت 209 ورقة بأبعاد 22 في 10 سم، في تشكيل كبير الحجم غير عادي. كما أن لها واجهة مزدوجة وضمت 66 رسماً. يُنظر:
P. Waley and Norah M. Titley, "An Illustrated Persian Text of Kalila and Dimna dated 707 / 1307-8," British Library Journal 1 (1975), pp. 42-60.

57. اسطنبول، كتبة قصر طوبقبو، خزينة 1511. يُنظر:
Mehmet Aga-Oglu, "Preliminary Notes on some Persian Illustrated Mss. in the Topkapu Sarayi Müzesi--Part I," Ars Islamica 1 (1934): 183-99.

58. القاهرة، المكتبة الوطنية، أدب فارسي رقم 6. يُنظر: Ivan Stchoukine, Les Peintures des manuscrits Tîmûrides (Paris, 1954), no. iii.

الفصل الرابع: العمارة في ايرانَ وآسيا المركزية في عصر التيموريين ومعاصريهم

إن أهم مصدر للعمارة التيمورية هو:
The basic source for Timurid architecture is Lisa Golombek and Donald Wilber, The Timurid Architecture of Iran and Turan, 2 vols. (Princeton, 1988).
وقد ألّف هذا الكتاب على أساس رسالة ويلبر عن العمارة الألخانية (راجع الفصل الثاني من كتابنا هذا)؛ كما أن هذا المصدر يحتوي على مقالات حول الطرز العمارية للحقبة ومصنّف لـ 299 مبنى في إيران وبلاد ماوراء النهر. أمّا صروح خراسان، فيتناول باستفاضة الكتاب:
Bernard O'Kane, Timurid Architecture in Khurasan (Costa Mesa, CA, 1987).
تحتوي هذه المصادر على بيبلوغرافيا حول كل بناية، لذا فان كتابنا لم يتصدّ لها أكثر.

2. Beatrice Manz, "Tamerlane and the Symbolism of Sovereignty," Iranian Studies 21 (1988): 105-22; Beatrice Forbes Manz, The Rise and Rule of T - merlane (Cambridge, 1989); and Lisa Golombek, "Tamerlane, Scourge of God," Asian Art 2 (1989): 31-61.
يُنظر:
M. E. Masson and G. A. Pugachenkova, "Shahrisiabz pri Timure i Ulu - beke", trans. J. M. Rogers, "Shahr-i Sabz from Timur to Ulugh Beg," Iran 16 (1978): 103-26 and 18 (1980): 121-43.

4. للمزيد من سيرة حياة احمد ياسوي، يُنظر: EI / 2.

5. يُنظر: Lisa Golombek, The Timurid Shrine at Gazur-Gah, Royal O - tario Museum Arts and Archaeology Occasional Paper 15 (Ontario, 1969), pp.54-6; Golombek and Wilber, Timurid Architecture, pp.193-4.

6. ففضلاً على المراجع التي يُشار إليها في كتابي كولوم بيك وويلبر، ص. 288، يُنظر:
see L. Iu. Man'kovskaia, "Towards the Study of Forms in Central Asian A - chitecture at the End of the Fourteenth Century: the Mausoleum of Khvāja Ahmad Yasavī," Lisa Golombek, trans., Iran 23 (1985), pp. 109-28.

7. يُنظر: - Jonathan M. Bloom, "On the Transmission of Designs in Early I - lamic Architecture," Muqarnas 10 (1993): 21-8.
تُفيد مصادر القرن الرابع عشر أن خطط تشييد مجمع شمس الدين في يزد أرسلت إلى هناك من تبريز العاصمة، كما أن اكتشاف لفافة من التصميم يؤرخ من الحقبة التيمورية؛ يُنظر:
Gülru Necipoglu, "Geometric Design in Timurid / Turkmen Architectural Practice: Thoughts on a recently Discovered Scroll and its Late Gothic Pa - allels," Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century, ed. Lisa Golombek and Maria Subtelny (Leiden, 1992), pp. 48-66.
يبدو أن البنائين العثمانيين تدربوا على تنفيذ تخطيطاتٍ محلية نموذجية ذات مواد أولية وأيدي عاملة محليين؛ راجع الفصل الخامس عشر.

8. يُنظر: Donald Wilber, "The Timurid Court: Life in Gardens and Tents," Iran 17 (1979): 127-33.

9. على الرغم من أن القباب الجانبية أعيد بناؤها مع أخاديدها، مانكوفوسكيه تحدى ذلك الإفتراض.

10. يُنظر: Sheila S. Blair, "The Mongol Capital of Sultâniyya, 'the Imperial'," Iran xxiv (1986): 139-51.

11. وكثيرا مايُنقل خطأً أن 480 عموداً قد نُقل إلى سمرقند من الهند، لكن نصوص يزدي، مترجمة في كتاب كولوم بيك وويلبر، ص 9-258، مايثبت يقيناً استخراج الحجارة محلياً.

12. EI / 2.s.v. "Kūtham b. al-'Abbās".

13. يُنظر: - N. B. Nemtseva and Iu. Z. Shvab, Ansambl' Shakh-i Zinda [E - semble of Shah-i Zinda] (Tashkent, 1979).

14. يُنظر: V.A.Shishkin, "Nadpisi v Ansamble Shakhi-Zinda [Inscriptions in the Ensemble of Shah-Zinda]," Zodchestvo Uzbekistan 2 (1970): 7-71.

15. بقي المزار أحد أقدس الأماكن في إيران لذا فدراسته صعبة، وكذلك عمارته وزخرفته، كل شيء مازال غير مدروس.

16. لدراسة وضع مدينة هراة أيضا في عصر التيموريين، يُنظر:
Terry Allen, A Catalogue of Toponyms and Monuments of Timurid Herat (Cambridge, MA, 1981) and Timurid Herat (Wiesbaden, 1983).

17. يُنظر: Lisa Golombek, The Timurid Shrine at Gazur-Gah.

18. Bernard O'Kane, "The Madrasa al-Ghiyasiyya at Khargird," Iran 14 (1976): 79-92.

19. Bernard O'Kane، "The tiled minbars of Iran،" Annales islamologiques، 22 (1986): 133-53.

20. يُنظر: G. A. Pugachenkova، Ishrat Khane [The 'Ishrat Khana] (Tashkent، 1958) and "Ishrat-Khaneh and Ak-Saray—Two Timurid Mausoleums in Samarkand،" Ars Orientalis 5 (1963): 177-89.

21. أمثلة أخرى توجد في كازوركه: Golombek، Timurid Shrine at Gazur Gah، figs 124-127)، Boston، Gardner Museum، S12W2; and Paris، Louvre، MAO 342.

22. راجع الفصل الثاني، و: Sheila S. Blair، "Ilkhanid Architecture and Society: an Analysis of the Endowment Deed of the Rab'-i Rashidi،" Iran 22 (1984): 67-90.

ربما يكون نُسِج، كما هي الحال في مجمع الرشيدية، على طراز غازان خان، الذي بقيت عمارته مجهولة.

23. إن الأوصاف في نص التأسيس المجتزأة مؤنّثة، لذا لايمكن أن يكون المسجد هو المعني، بيد أن إصطلاحاً آخر أكثر عمومية وهو "العمارة" كان بالإمكان أستخدامها. يُنظر: كولوم بيك وويلبر، رقم 214.

24. يُنظر: Lisa Golombek، "From Tamerlane to the Taj Mahal،" Essays in Islamic Art and Architecture in Honor of Katharina Otto-Dorn، ed. A. Daneshvari (Malibu، 1981)، pp. 43-50.

25. Bernard O'Kane، "The tiled minbars of Iran."

الفصل الخامس: الفنون في ايران واسيا المركزية في حقبة التيموريين ومعاصريهم

عُرض الفن التيموري في معرض أقيم عام 1989، ويمكن العثور على الكثير من التحف المدروسة في هذا الكتاب في المصنَّف:

Thomas W. Lentz and Glenn D. Lowry، Timur and the Princely Vision: Persian Art and Culture in the Fifteenth Century (Los Angeles، 1989);

راجع أيضاً الأوراق المقدمة إلى ندوة:

"Timurid and Turkmen Societies in Transition: Iran in the Fifteenth Century،" published in Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century، ed. Lisa Golombek and Maria Subtelny (Leiden، 1992).

ماعدا مختارات من الملاحم، أرخت 98-1397، وهي مقسمة الآن بين مكتبة جستر بيتي في دبلن (المخطوطات 114) والمكتبة البريطانية (المخطوطات 2780)؛ يُنظر:

Lentz and Lowry، Timur and the Princely Vision، no. 16.

القطعة موجودة الآن في متحف بخارى.

وقد أرِّخت مطرقة الباب حسب الأبجدية 751 أو 780 (1350 أو 9-1378). وتصدّى إيفانوف لهذا التاريخ المبكر بالأعتقاد أن عزالدين كان قد جلب قطعةً مبكرة معه من اصفهان. يُنظر:

A. A. Ivanov، "O bronzovykh izdeliiakh kontsa XIV v. iz mavzoleia Khodzha Ahmeda Iasevi" [On the bronze objects of the end of the 14th c. from the mausoleum of Ahmad Yasavi]، Sredniaia Aziia i ee sosedi v drevnosti i srednevekov'e، ed. B. A. Litvinskii (Moscow، 1981)، pp. 68-84; Boris Deniké، "Quelques monuments de bois sculpté au Turkestan Occidental،" Ars Islamica 2 (1935): 69-83; Golombek and Wilber، Timurid Architecture، no. 53.

يبلغ قطر الحوض 1.75 متراً ومايزال في مكانه، لكن ينقصه القدم العالية للنموذج التركستاني. كما أنه موقع باسم حسن ابن علي بن حسن بن علي اصفهاني. يُنظر:

A.S. Melikian-Chirvani، "Un bassin iranien de l'an 1375،" Gazette des Beaux-Arts 78 (1969): 5-18.

كما أكد مليكيان-شيرفاني وجود حوض ثالث في المزار المبني فوق ضريح علي في مزاري شريف في افغانستان. يُنظر:

A. S. Melikian-Chirvani، Islamic Metalwork from the Iranian World، 8th-18th Centuries (London، 1982)، p. 232.

6. لقد تجزّأت ثلاثة مساند مصابيح، اثنان منها وعدد من أجزاء الآخر أُخذت من المزار وهي الآن إمّا في سنت بيتسبورغ (هرميتاج إس أي15931-، 15932) أو في باريس (متحف اللوفر، 7079، 1080). ثلاث منها محفورة بنصوص خام جُعلت على قواعدهم وبالإسم والتاريخ نفسيهما الموجودة على مطرقات الباب، لكن ايفانوف بحث في صدقية هذه النصوص، التي ربما أضيفت في وقت لاحق. وتبدو صيغ نصوص الإهداء والألقاب المستخدمة مطابقة لما ورد على المشغولات المعدنية المملوكية، ما دعى كوماروف (في Golden Gifts of Heaven) إلى الإعتقاد بأن الحرفيين جلبوها من دمشق بعد أن استولى عليها تيمور، كما أنهم المسؤولون أيضا عن انتاج هذه المصابيح.

7. لقد تشتت أجزاء وأوراق من هذه المخطوطة؛ ثمانٍ منها في مشهد (متحف مرقد إمام رضا) واثنتان ضمن مجموعة سودافار؛ يُنظر:

Lentz and Lowry، Timur and the Princely Vision، cat. no. 6.

أمّا تاريخ كتابة هذه المخطوطة ونسخة القرن التاسع عشر منها فتناوله:

David James، Qur'ans of the 15th and 16th Centuries. The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art، iii (London، 1992)، no.2.

8. يُنظر: Priscilla P. Soucek، "The Manuscripts of Iskandar Sultan: Structure and Content،" Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century، ed. Lisa Golombek and Maria Subtelny (Leiden، 1992)، pp. 116-31.

9. يُنظر: Norah Titley، "Persian Miniature Painting: The Repetition of Compositions during the 15th Century،" Akten VII. Int. Cong. iran. Kunst Archäol. (1976)، 1979، pp. 471-91; Lentz and Lowry، Timur and the Princely Vision، appendix III.

10. اسطنبول، مكتبة طوبقبو، خزينة 796. يُنظر: Ivan Stchoukine، "La Peinture à Yazd au début du XVe siècle،" Syria 43 (1966): 99-104.

11. اسطنبول، مكتبة طوبقبو، جوسق بغداد 282.

12. لقد تعرف على "الأسلوب التاريخي" وشرحه كل من:

Richard Ettinghausen، "An Illuminated Manuscript of Hâfiz-i Abrû in Istanbul. Part I،" Kunst des Orients 2 (1955):30-44; it was also discussed by Güner Inal، "Miniatures in Historical Manuscripts from the Time of Shahrukh in the Topkapi Palace Museum،" in Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century، eds Lisa Golombek and Maria Subtelny (Leiden، 1992) pp. 103-15.

13. اسطنبول، مكتبة طوبقبو، خزينة 1653. ويمكن تلمس ملامح الأسلوب التاريخي في نسخة متفرقة من "جامع التواريخ" (باريس، ناشيونال بيبليوثيكا، القسم الفارسي، 1113). وللمزيد من المعلومات عن مخطوطات القرنين الرابع عشر والخامس عشر لرشيد الدين والمجلدات التعويضية لحافظ أبرو، يُنظر:

Abolala Soudavar، Art of the Persian Courts: Selections from the Art and History Trust Collection (New York، 1992)، no. 22.

14. راجع الفصل الثالث، هامش رقم 35.

15. واشنطن دي سي، فرير كاليري للفنون، 37-31.32. يُنظر: Mehmet Aga-Oglu، "The Khusrau wa Shirin Manuscript in the Freer Gallery،" Ars Islamica 4 (1937):479-81.

16. اسطنبول، مكتبة قصر طوبقبو، خزينة 2153، الورقة 98، ألف. وترجم النص:

Wheeler M. Thackston، A Century of Princes: Sources on Timurid History and Art (Cambridge، MA، 1989)، pp. 323-27.

17. والسبعة هي: 1-"كولستان" لسعدي (أي حديقة الزهور)، 7-1426، دبلن، مكتبة جستر بيتي، بي 119؛ 2- مجموعة من القصائد والرسائل حول الموسيقى والشطرنج؛ 7-1426، سيتكنانو ، فيللا I تاتي؛ 3- "مخطوطة "هوماي وهمايون" لخواجو كيرماني؛ 8-1427، فيينا متحف Nationalbibliothek، N. F. 382; (4 and 5 نسختان من "كليلة ودمنة"؛ 1429 و 1413؛ اسطنبول، ، مكتبة قصر طوبقبو، خزينة 362؛ 6- "شاه ناما"؛ المنجزة سنة 1430؛ طهران، مكتبة قصر كولستان 61؛ والسابعة مخطوطة "جهار مقالة" لنظامي اورودي؛ 1431؛ اسطنبول، متحف الفنون الإسلامية والتركية، 1954.

18. يُنظر: Robert Hillenbrand، "The Uses of Space in Timurid Painting،" Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century، eds Lisa Golombek and Maria Subtelny (Leiden، 1992) pp. 76-102.

19. في معظم مخطوطات الشاه ناما، المشهد الذي أختير ليُظهر البطل ملكاً في رحلة صيد؛ في هذه المخطوطة، يُظهر المشهد مفكرين يحاولون إقناع والد الأمير الشاب، الشرير يزديكرد لإيداع الأمير في رعاية معلم. وعلى غرار ذلك، يُصور كي خسرو يدحر افراسياب، عدو إيران الأكبر، أو يعين الأمير لهراسب، وريثه القادم. وفي هذه المخطوطة، ينتقل التركيز إلى لهراسب الذي سمع باختفاء والده في عاصفة ثلجية. يُنظر أيضاً:

Eleanor Sims، "The Illustrated Manuscripts of Firdausī's Shahnama Commissioned by Princes of the House of Tīmūr،"، Ars Orientalis 22 (1992)، pp.43-68.

20. متحف: Berlin، Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz، Museum für Islamische Kunst، I.4628.

لقد فُصلت بعض الأوراق عن المخطوطة، وكانت قد نُشرت في:

Ernst Kühnel، "Die Baysonghor-Handschrift der Islamische Abteilung،" Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen، 52 (1931): 133-52.

21. Oxford، Bodleian Lib. Ouseley Add. 176. 28.7 x 19.8 cm. B. W. Ro -

inson، A Descriptive Catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian
.Library (Oxford، 1958)، pp. 16-22

22. يُنظر: Eleanor Sims، "Ibrahim-Sultan's Illustrated Zafarnama of 1436
and its Impact in the Muslim East،" Timurid Art and Culture: Iran and
Central Asia in the Fifteenth Century، eds Lisa Golombek and and adedem،
Ibrahim-Sultan's illustrated Zafar-nāmeh of 839 / 1436،" Islamic Art 4
.(1991)، pp. 175-218

23. .Paris، Bibliothèque Nationale، Supp. Pers. 494

24. Cleveland Museum of Art، 45.169 and 56.10، illustrated in Basil Gray،
Persian Painting (Geneva، 1961)، pp. 102-103

25. Paris، Bibliothèque Nationale، Supp. turc 190. See Marie-Rose Séguy،
.(The Miraculous Journey of Mahomet / Mirâj Nâmeh (New York، 1977

26. كانت الرسوم محور الندوة التي أقامتها مؤسسة بارسيفال ديفيد في لندن، وقائع الندوة نُشرت في:
(Ernst J. Grube and E. Sims and published as Islamic Art I (1981

27. على الرغم من افتقار المخطوطة إلى التاريخ والتوقيع، يظهر أسم محمد جوقي وألقابه على راية في رسم على الورقة 296 ألف.
London، Royal Asiatic Society، ms. 239، 34 by 22 cm. See B. W. Robi -
son، "The Shanama of Muhammad Juki،" in The Royal Asiatic Socieyt: Its
History and Treasures، ed. Stuart Simmonds and Simon Digby (Leiden،
1979)، pp.83-102; J. V. S Wilkinson، The Shah-namah... with 24 illu -
trations from a fifteenth-century Persia Mnauscript، Introduction by La -
.(rence Binyon (London، 1931

28. يُنظر: Maria Eva Subtelny، The Poetic Circle at the Court of the Timurid
Sultan Husain Baiqara، and Its Political Significance (PhD. dissertation،
.(Harvrad University، 1979

29. Baltimore، Johns Hopkins University، Milton S. Eisenhower Library،
John Work Garrett Collection. Eleanor Sims، "The Garrett Manuscript
of the Zafar-Name: A Study in Fifteenth-Century Timurid Patronage،"
.((Ph.D. Dissertation، Institute of Fine Arts، New York University، 1973

30. يُنظر: Behzād، Kamāl al-Dīn،" by Priscilla P. Soucek in Encyclopaedia"
Iranica; "Bihzād، Kamāl al-Dīn، Ustād،" by Richard Ettinghausen، in the
Enclopaedia of Islam / 2; and Thomas W. Lentz، "Changing Worlds: Bihzad
and the New Painting،" in Persian Masters: Five Centuries of Painting، ed.
.Sheila R. Canby (Bombay، 1990) pp. 39-54

31. يُنظر: Lisa Golombek، "Toward a Classification of Islamic Painting،" I -
lamic Art in the Metropolitan Museum of Art، R. Ettinghausen، ed. (New
.York، 1972)، pp. 23-34

32. يُنظر:

33. يُنظر: Annemarie Schimmel، Mystical Dimensions of Islam (Chapel Hill،
.1975)، p. 429

34. إعتقد أداموف أن الرسامين تعمدوا استنساخ رسوم قديمة منفذة بأساليب متنوعة في المخطوطة نفسها لإظهار براعتهم واتقانهم. يُنظر:
Repetition of Compositions in Manuscripts: The Khamsa of Nizami in"
Leningrad،" Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fi -
teenth Century، eds Lisa Golombek and Maria Subtelny (Leiden، 1992)،
.pp. 67-75

35. ضمت قائمة انكنهاوسن أيضاً مخطوطة "خمسة" لمير علي نوائي مؤرخة في 1485 / 890 (أكسفورد، مكتبة بودلاين، إليوت، المخطوطات 287، 408، 317، 339؛ مانشستر، مكتبة ريلاندز، المخطوطة التركية 3)؛
a Khamsa of Amir Khusraw Dihlavi dated 890 / 1485 (Dublin، Chester B -
atty Library، Pers. ms. 156); a Gulistān of Saudi dated Muharram 891 /
January 1486 (Soudavar Coll.); a Khamsa of Nizami، text dated 846 / 1442
(London، British Library، Add. Ms. 25900 with one miniature dated
898 / 1493); a Khamsa of Nizami with 1 painting dated 900 / 1494-5 (Lo -
.don، British Library، Or. Ms. 6810); and several single paintings

36. .Istanbul، Museum of Turkish and Islamic Art، no. 1905

37. اسطنبول، متحف الفن التركي والإسلامي، 2046، ومعاصرة لها تقريباً مجموعة نفذت في يزد سنة
810 / 1407
Istanbul، Topkapi Palace Library، H. 796). See Oktay Aslanapa، "The Art
.of Bookbinding،" Arts of the Book in Central Asia، p. 61

38. يُنظر: .Thackston، A Century of Princes، p. 346

39. - A carpet fragment in Athens (Benaki Museum inv. no. 16147) has r
cently been attributed to the 15th century by Lentz and Lowry، no. 119،
but questions about it still remain. See Louise Mackie، in Hali (1989). The
standard study of Timurid carpets is still Amy Briggs، "Timurid carpets،"
.Ars Islamica 7 (1940):20-54

40. يُنظر: Melikian-Chirvani، Islamic Metalwork، no. 109

41. .London، British Museum 1962.7-18.1، Lentz and Lowry، cat. no. 151

42. Melekian-Chirvani، Islamic Metalwork، p. 248
.

43. - Lisbon، Gulbenkian Foundation، inv. 328; and London، British M
.seum، no. OA 1950.4-3.1(57). See Lentz and Lowry، no. 125

44. - G. A. Bailey، "The Dynamics of Chinoiserie in Timurid and Early S
favid Ceramics،" Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the
.Fifteenth Century، eds Lisa Golombek and Maria Subtelny، pp. 179-90

45. St. Petersburg، State Hermitage، VG-2650. Ernst Grube، "Notes on
the Decorative Arts of the Timurid Period،" Gururajamanjarika: Studi in
onore di Giuseppe Tucci، 1 (Naples، 1974)، 235، figs. 1 & 2; Ernst J. Grube،
"Notes on the Decorative Arts of the Timurid Period، ii،" Islamic Art 3
(1989): 175-208; A. A. Ivanov، "Fayansovoe blyudo XV veka iz Mashkh -
da" [A 878 / 1473-4 earthenware dish from Mashhad]، Soobscheniya G -
.sudarstvennogo Ordena Lenina Ermitazha، 45 (1980)، pp. 64-66، 79-80
وقد قام متحف اونتاريو الملكي باعادة تقييم شاملة هذه الجزفيات، التي قد تشي بتغير فكري لهذه الحقبة؛ يُنظر:
G. A. Bailey، "The Dynamics of Chinoiserie،" Timurid Art and Culture،
.ed. Lisa Golombek and Maria Subtelny

46. .Istanbul، Topkapı Palace Library، H. 762

47. يُنظر: - I. Stchoukine، "Les peintures et safavies d'une Khamseh de N
zami، achevee a Tabriz en 888 / 1418،" Arts Asiatiques 44 (1966): 1-16 and
I. Stchoukine، Les peintures des manuscrits de la "Khamseh" de Nizami au
.Topkapi Sarayi Muzesi d'Istanbul (Paris، 1977)، pp. 70-81
وقد ترجم معلومات النسخ وغيرها ثاكستون، المذكور أعلاه.

48. ضمت المخطوطة في الأصل 155 رسماً توضيحياً وهي الآن في متحف الفنون الديكورية بطهران، بيد أن بعضاً من رسومها نُقلت بعد العام 1943، وهي الآن في حوزة ملكيات عامة وخاصة، منها متحف جامعة هارفارد، في كامبريج، ماساشوستس، ومكتبة جيستر بيتي، في دبلن، ومتحف المتروبوليتان للفنون بنيويورك،، ومجموعة سهرالدين اغا خان بجنيفا.

49. للتعرف على المخطوطات التركمانية وعددها، يُنظر:
B. W. Robinson، "The Turkoman school to 1503،" The Arts of the Book
in Central Asia: 14th to 16th Centuries، ed. Basil Gray (Boulder، 1979)،
.pp. 215-48

الفصل السادس: فن العمارة في مصر في عهد المماليك البحرية (1260-1389)

للمزيد عن عصر المماليك حتى العام 1382 يُنظر:
On the Mamluks to، see Robert Irwin، The Middle East in the Middle Ages:
The Early Mamluk Sultanate 1250-1382 (London & Sydney، 1986) and The
Encyclopaedia of Islam، 2nd ed.، s.v. "Mamlūks." The standard survey of
Mamluk architecture in Egypt to 1326 is K. A. C. Creswell، The Muslim A -
chitecture of Egypt، 2 (Oxford، 1959; repr. New York، 1979). Creswell's
survey is soon to be supplemented by Michael Meinecke، Die mamluki -
.(che Architektur in Ägypten und Syrien، 2 vols (Glückstadt، 1992
يُنظر: - Christel Kessler، "Funerary Architecture within the City،" Colloque I
.ternationale sur l'Histoire du Caire (Gräfenheinichen، 1972)، pp. 257-68
يتصدى هذا الفصل والفصل الذي بعده وبالتفصيل لمباني القاهرة. وللمزيد عن العمارة المملوكية في مدن أخرى، يُنظر:
Michael Meinecke، "Mamluk Architecture. Regional Architectural Trad -

tions: Evolution and Interrelations،" Damaszener Mitteilungen، 2 (1985): 163-75، with extensive bibliography، to which should be added Michael Hamilton Burgoyne، Mamluk Jerusalem، an Architectural Study، with additional historical research by D. S. Richards، (n. p.، 1987); Moha - ed-Moain Sadek، Die mamlukische Architektur der Stadt Gaza (Berlin، 1991); Hayat Salam-Lieblich، The Architecture of the Memluk City of Tripoli (Cambridge، MA، 1983): Jean Sauvaget، Alep: Essai Sur le déve - oppement d'une grande ville syrienne des origins au milieu du xixe siècle (Paris، 1941); and Ernst Herefeld، Inscriptions et monuments d'Alep، 2 .(vols (Cairo، 1954

يُنظر: Jonathan M. Bloom، "The Mosque of Baybars al-Bunduqdari in Cairo،" Annales Islamologiques 18 (1982): 45-78; on al-Husayniyya، see Doris Be - rens-Abouseif، "The North-Eastern Extension of Cairo under the Ma - .luks،" Annales islamologiques 17 (1981): 157-89

يُنظر: Michael Meinecke، "Das Mausoleum des Qala'un in Kairo: Unte - suchungen zur Genese der mamlukischen Architekturdekoration،" Mi - teilungen des Deutschen Archäolgishen Instituts: Abteilung Kairo 27 / 1 (1971): 63-67 and Janine Sourdel-Thomine and Bertold Spuler، Die Kunst .des Islam (Berlin، 1973)، p. 332، no. 298

يُنظر: Ettinghausen and Grabar، The Art and Architecture of Islam، p. 43

إن أهم منشور هو: Creswell، Muslim Architecture of Egypt، 2، pp. 190-212.

حول ديكور الضريح، يُنظر: - Michael Meinecke، "Das Mausoleum des Qala'un in Ka - ro / Untersuchungen zur Genese der mamlukischen Architekturdekor - tion،" Mitteilungen des Deutschen archäolgischen Instituts: Abteilung .Kairo 27 / 1 (1971): 47-80

يُنظر: J. Michael Rogers، "Evidence for Mamluk-Mongol Relations، 1260-1360،" Colloque Internationale sur l'Histoire du Caire (Gräfenheinichen، 1972)، pp. 387-8. Similar applied hollow bosses that are subsequently punched are found elsewhere in Cairo but they are not nearly as fine. See Layla Aly Ibrahim، "Four Cairene Mihrabs and their Dating،" Kunst des .Orients 7 (1970-71): 30-39

10. كان سالار نجل صياد تركي يعمل لدى السلطان السلجوقي في الأناضول. أسر سنة 1276 خلال حملة بيبرس الأول البندق داري على آسيا الصغرى؛ أشتراه فيما بعد قلاوون ثم أوكله خدمة ولديه خليل ومحمد. يُنظر:

.D. S. Rice، The Baptistère de Saint-Louis (Paris، 1953)، pp. 16-17

كان سنجار مملوكاً سابقاً لجولي، أحد أمراء بيبرس الأول. بعد وفاة جولي، خدم سانجار الأول الأمير لدى قلاوون ثم عند الأشرف خليل، ليرسل إلى كيراك، وهي قلعة في فلسطين، حيث بقي خلال عهد العادل كتبوغا. ووفقاً لما ورد عن مؤرخه المقرزي، اتخذ الأمير سالار كالأخ وتقدم بالخدمة حتى أصبح "الاسطى دار" (أي القهرمان كبير الخدم) في عهد بيبرس الثاني الجاشنكير وعهد سالار. يُنظر:

al-Maqrizi، al-Mawā'iz wa'l-i'tibār bi-dhikr al-khitāt wa'l-āthār (Cairo، .1853)، 2: 398

11. للمزيد عن مصطلح "الخوش داشية"، يُنظر:

Robert Irwin، The Middle East in the Middle Ages: The early Mamluk Sultanate 1250-1382 (London، 1986)، pp. 88-90 with reference to David Ayalon، L'Esclavage du mamelouk (Jerusalem، 1951)، pp. 29-37 and Do - ald Little، An Introduction to Mamluk Historiography (Wiesbaden، 1970)، .pp. 125-6

12. Creswell، Muslim Architecture of Egypt، 2: 242-45.

13. للمزيد عن البناية، يُنظر: Leonor Fernandes، "The Foundation of Baybars al-Jashankir: Its Waqf، History، and Architecture،" Muqarnas 4 (1987): 21-42 and Creswell، Muslim Architecture of Egypt، 2: 249-53.

14. Creswell، Muslim Architecture of Egypt، 2، pp.26060، and more recen - ly، Nasser Rabbat،"Mamluk Throne Halls: Qubba or Iwan?" Ars Orientalis .(1994).: 201-9

15. Michael Meinecke، "Die mamlukischen Fayencemosaikdekorationen: eine Werkstätte aus Tabriz in Kairo (1330-1350)،" Kunst des Orients 11 .(1976-77): 85-144

16. J. Michael Rogers، "Evidence for Mamluk-Mongol Relations، 1260-1360،" Colloque Internationale sur l'Historie du Caire (Gräfenheinichen، .1972)، pp. 385-404

17. وعلاوةً على مسجد الطنبغة، هناك مساجد أخرى أسست في المنطقة في عهد الناصر محمد وضمت جوامع الملك الجقندار (1319)، الماس / يلدز (30-1329) وقوصون (30-1329). أمّا جوامع اسلام البهائي / السلاح دار (1344)، واقصون قور (8-1346) والشيخ العمري (1349) فتعود إلى الطراز العام، ولكن للحقبة المتأخرة.

18. ووفقاً لما جاء في كتاب المقريزي، "خطط"، 2: 248. وكان ابن سيوفي المسؤول عن المدرسة سنة 1340 التي أضافها آق بوغا إلى جامع الأزهر وإلى منارتها.

19. Michael W. Dols، The Black Death in the Middle East (Princeton، 1977) and André Raymond، "Cairo's Area and Population in the Early Fi - .teenth Century،" Muqarnas 2 (1984): 21-32

20. Meinecke، "Mamluk Architecture. Regional Architectural Traditions" .pp. 173-4

21. ووفقاً لما ورد عن Ernst Herzfeld، Archäologische Reise im Euphrat- und ،Tigris-Gebiet (Berlin، 1911-20)، 2:74
بلغ عرض قوس قصر اسطيفون 25.63 متراً وارتفاعه 43.72 متراً، مع ارتفاع كلي 29.28 متراً.

22. للمزيد عن النصوص، يُنظر: Erica Cruikshank Dodd and Shereen Khairallah، The Image of the Word: A Study of Quranic Verses in Islamic Architecture (Be - rut، 1981)، pp. 43-60، a revised version of Erica Cruikshank Dodd، "The Image of the Word (Notes on the religious iconography of Islam)"، Berytus .18 (1969): 35-62

23. Ibn Khaldûn، The Muqaddimah: An Introduction to History، trans. .Franz Rosenthal، 2nd. ed. (Princeton، 1967)، 2:238-9

24. Michael Meinecke، "Die mamlukischen Fayencemosaikdekorationen: eine Werkstätte aus Tabriz in Kairo (1330-1350)،" Kunst des Orients 11 (1976-77)، pp. 131 ff. and Christel Kessler، The Carved Masonry Domes of .Mediaeval Cairo (London، 1976)، pp. 9-10

25. إن أقدم النماذج من القبة المزدوجة في إيران هي الضريح الثاني في خراقان (1093) إلى الشمال الغربي من إيران، يُنظر:

Ettinghausen and Grabar، The Art and Architecture of Islam، pp. 268-9

لكن نظام الملك، الوزير لدى السلجوقي ملك شاه وصف أحد قبور البويهيين (آل بويه) في ري (القرن العاشر) بانه ذو غطاءين (بالفارسية بي دو بوشيش). يُنظر:

Nizam al-Mulk، The Book of Government or Rules for Kings، trans. H - .bert Darke (London، 1978)، p. 167

26. K. A. C. Creswell، "A Brief Chronology of the Muhammadan Mon - ments of Egypt to A.D. 1517،" Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale 16 (1919): 114-15; Richard B. Parker، Robin Sabin، and Caroline Williams، Islamic Monuments in Cairo: A Practical Guide (Cairo، 1985)، pp. 90-92; Christel Kessler، The Carved Masonry Domes of Medieval Ca - .ro (London، 1976)، pl. 15

الفصل السابع : العمارة في مصرَ وسوريا والجزيرة العربية في عصر المماليك الشركس، 1389-1517

1. Jean Sauvaget، Alep: essai sur le développement d'une grande ville syrienne .(des origines au milieu du XIXe siècle (Paris، 1941

2. Ernst Herzfeld، Inscriptions et Monuments d'Alep، 2 vols (Cairo، 1954-55)، pp. 362-66.

3. Jean Aubin، "Comment Tamerlan prenait les villes،" Studia Islamica 19 (1963): 83-122، and Beatrice Forbes Manz، The Rise and Rule of Tame - .(lane (Cambridge، 1989

4. Meinecke، Michael، "Mamluk Architecture. Regional Architectural Traditions: Evolution and Interrelations،" Damaszener Mitteilungen 2 .(1985): 163-75

J.] Michael Rogers، "The Stones of Barquq: Building materials and arch -] tectural decoration in late fourteenth-century Cairo،" Apollo 103، no. 170 (1976): 307-13 and Saleh Lamei Mostafa، "Madrasa، Hanqa und Mausol - um des Barquq in Kairo، mit einem Beitrag von Felicitas Jaritz،" Abhandlu - gen des Deutschen Archäoligischen Instituts، Abteilung Kairo، Islamische .Reihe 4 (1982):، 118ff

6. Saleh Lamei Mostafa، Kloster und Mausoleum des Farag ibn Barquq in .(Kairo (Glückstadt، 1968

Michael W. Dols، The Black Death in the Middle East (Princeton، 1977)، .p. 263

James W. Allan، "The Survival of Precious and Base Metal Objects from the Medieval Islamic World،" in Pots and Pans: A Colloquium on Precious Me - als and Ceramics (Oxford Studies in Islamic Art، 7) (Oxford، 1985)، pp. .57-70

Cairo، Museum of Islamic Art 1657 (diam 25 cm; h. 22.5 cm); see Esin Atil، Renaissance of Islam: Art of the Mamluks (Washington، 1981)، no 10. A similar، although slightly smaller (diam. 19.5 cm; h. 17.9 cm)، candlestick is in a private collection، for which see James W. Allan، Islamic Metalwork: The Nuhad Es-Said Collection(London، 1982)، no. 13. He notes similar .decoration on several other pieces

.Ettinghausen and Grabar، Art and Architecture of Islam، pp. 362-73

بسبب لقب "الموصللي" يصعب تحديد فيما إذا كان الشخص من أصل موصللي أو عائلته كانت من الموصل، أم أنه أستخدمه لتحديد الأسلوب أو الطراز. يُنظر:

.Atil، Renaissance، p. 58

Allan، Islamic Metalwork، pp. 82-83 citing al-Maqrīzī، Kitāb al-sulūk، ed. .Ziada (Cairo، 1942)، vol. 2، pt. 2 pp. 345-46

Paris، Louvre LP 16. See D. S. Rice، The Baptistère de Saint-Louis (Paris، .1953); Atil، Renaissance، no. 21

.Freer Gallery of Art، 55.10

As، for example، the set made before 1341 for Sayf al-Din Toqto، cup-bearer to al-Malik al-Ashraf، which were found at Qus in Upper Egypt. See Amal A. El-Emery، "Studies in Some Islamic Objects Newly Discovered at Qus،" Annales Islamologiques 7 (1967)، pp. 121-38 and The Arts of Islam (Lo - .don، 1976)، nos 219 and 220

.Rice، Baptistère، pp. 13-17

Elfriede R. Knauer، "Einige trachtgeschichtliche beobachtungen am Werke Giottos،" Scritti in Onore di Roberto Salvini (Florence، 1984)، pp. 173-181، has suggested that the scenes depict the exchange of embassies between Berke Khan and Baybars I which culminated in the circumcision of Baybars' son on 10 Dhu'l-Qa'da 662 / 3 September 1264. Similarly Doris Behrens-Abouseif، "The Baptistère de Saint Louis: A Reinterpretation،" Islamic Art 3 (1988-89): 3-9، has attributed it to the patronage of Baybars. Both of these attributions would put the basin some thirty years earlier than the date pr - posed by Rice and disregard the stylistic evidence so carefully elucida - ed by him. For contemporary narrative، see Marianna Shreve Simpson، "Narrative Allusion and Metaphor in the Decoration of Medieval Islamic Objects،" Herbert L. Kessler and Marianna Shreve Simpson، eds، Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages (Washington، 1985)، pp. 131- .49

.London، British Museum BM 51 1-4 1. See Atil، Renaissance، no. 26 .12

Jonathan M. Bloom، "A Mamluk Basin in the L. A. Mayer Memorial Inst - .tute،" Islamic Art 2 (1987)، pp. 15-26

.Paris، Louvre MAO 331، the Vasselot bowl. See Atil، Renaissance، no. 20

Istanbul، Topkapı Palace Museum 2 / 1796. See Çengiz Köseoglu، The Topkapi Saray Museum: The Treasury، trans.، expanded، and ed. by J. M. Rogers (Boston، 1987)، no. 109، which gives the correct reading of the .(inscription (RCEA 6105

".Jerusalem، L. A. Mayer Memorial Institute، M 58. Bloom، "Mamluk Basin El-Emery، "Studies،" pp. 123-7 and The Arts of Islam، no. 218. See also Atil، Renaissance، p. 75. The Is'ardiyya Madrasa in Jerusalem preserves a screen of forged iron inscribed "Muhammad b. al-Zayn، the servant of the humble servant of the one in need of God، who hopes for the pardon of his

.Maqrizi، Khitat، 2:328 .7

Michael Hamilton Burgoyne، Mamluk Jerusalem، an Architectural .8 Study (n. p.، 1987)، p. 90. Simpler folded groined vaults appear in Cairo at .the complexes of Barquq and Faraj

9. أو 35 متراً فوق السقف. قارنها بمنائر فرج، التي ترتفع لثلاثين متراً فوق السقف بأرتفاع إجمالي 46 متراص.

.Doris Behrens-Abouseif، The Minarets of Cairo (Cairo، 1985)، p. 116

Amy W. Newhall، The Patronage of the Mamluk Sultan Qa'it Bay، 872- .(901 / 1468-1496 (Ph.D. thesis، Harvard University، 1987

يُنظر:

See Michael Meinecke، Die Restaurierung der Madrasa des Amirs Sabiq ad-Din Mitqal al-Anuki uind die Sanierung des Darb Qirmiz in Kairo .((Mainz، 1980

A. Mayer، The Buildings of Qaytbay، as Described in his Endowment . .13 .(Deed [in Arabic] (London، 1938

Doris Behrens-Abouseif، Islamic Architecture in Cairo، an Introdu - .14 .tion (Leiden، 1989)، p. 147; Newhall، Patronage، pp. 157-63

.Newhall، Patronage، ch. 7 .15

.Burgoyne، Mamluk Jerusalem، p. 97 .16

Archie G. Walls، Geometry and Architecture in Islamic Jerusalem: A .17 .(Study of the Ashrafiyya (Buckhurst Hill، 1990

.Burgoyne، Mamluk Jerusalem، p. 97 .18

19. أرخت شوال 887 / تشرين ثاني-كانون أول / نوفمبر / ديسمبر 1482.

Burgoyne، Mamluk Jerusalem، no. 64، pp. 606-12 and Christel Kessler and M. Burgoyne، "The fountain of Sultan Qaytbay in the Sacred Precinct of J - rusalem،" Archaeology in the Levant: Essays for Kathleen Kenyon، ed. R. .Moorey and P. Parr (Warminster، 1978)، pp. 250-69

J. M. Rogers، "Innovation and Continuity in Islamic Urbanism،" The.20 Arab City، its Character and Islamic Cultural Heritage، a symposium held in Medina، ed. Ismail Serageldin and Samir El-Sadek (n.p.، 1982)، pp. 53- .61

See Jacques Revault and Bernard Maury، Palais et Maisons du Caire .21 du XIVe au XVIIIe siècle، 3 vols (Cairo، 1975-); Laila 'Ali Ibrahim، "Res - dential Architecture in Mamluk Cairo،" Muqarnas 2 (1984): 47-60; Jean-Claude Garcin، Bernard Maury، Jacques Revault and Mona Zakariya، .(Palais et Maisons du Caire، I. Epoque Mamelouke (Paris، 1982

Garcin et al.، Palais et maisons، pp. 51-59; Revault and Maury، Palais .22 .et maisons، 2:31-48

23. إن تراكم ثروة قوصون الهائلة تظهرت في التأثيرات الإقتصادية عندما نُهب قصره سنة 1342.، وقبل النهب، كانت نسبة الذهب إلى الفضة تساوي عشرين إلى واحد، وهي المعدل القياسي في العصور الوسطى من التاريخ الإسلامي. إن الكميات الضخمة غير القابلة للحساب التي تناثرت بعنف هنا وهناك كان من شأنها اربالك النسبة، فانخفضت النسبة إلى احد عشر إلى واحد. يُنظر:

.See Dols، Black Death، p. 257. n. 7

24. وقع عليها الفنان محمد بن احمد زغليش الشامي (من سوريا)؛ يُنظر: Revault and Maury، Palais .et maisons ii: 31-48

Behrens-Abouseif، Islamic Architecture، pp. 39-40 and Laila 'Ali Ibr - .25 him، "Middle-class Living Units in Mamluk Cairo: Architecture and Te - .minology،" Art and Archaeology Research Papers 14 (1978): 24-30

.Brandenburg، Islamische Baukunst، pp. 197-200 .26

Mohamed Scharabi، "Drei traditionelle Handelsanlagen in Kairo: .27 Wakalat al-Bazara، Wakalat Du l-Fiqar und Wakalat al-Qutn،" Mitteilu - gen des Deutschen archäologischen Instituts: Abteilung Kairo 34 (1978): .127-64

Nuha Sadek، "Rasulid women: power and patronage،" Proceedings of .28 .the Seminar for Arabian Studies 19 (1989): 121-36

R. B. Lewcock and G. R. Smith، "Three Medieval Mosques in the Ye - .29 .en،" Oriental Art 20 (1974): 75-86 and 192-203

Lord، His Excellency…." The date of the madrasa is uncertain: although it is mentioned as early as 1345، its endowment deed dates only from 1359. The relationship of this screen to the work of the master craftsman who produced the Baptistère is uncertain، for this is not the way he signed other pieces and this screen may not have been made for its present location. For the Is'ardiyya Madrasa and the screen، see Burgoyne، Mamluk Jerusalem، .p. 368-79

See Gaston Wiet، Catalogue générale du Musée Arabe du Caire: Objets en cuivre (Cairo، 1932); Atil، Renaissance، nos. 18-27. Allan، Islamic Meta - .work، nos. 14، 15

Cairo، Museum of Islamic Art، 15125، h. 31 cm. Arts of Islam، no. 223. Tuquztimur was a typical Mamluk amir who grew wealthy during the peaceful reign of al-Nasir Muhammad; following the sultan's death in 1341 he participated unsuccessfully in the squabbles for succession and died in disgrace in 1345. Three of his daughters married future Mamluk .sultans. See Irwin، Middle East، pp. 125-27

Cairo، Museum of Islamic Art 183، for which see Atil، Renaissance، no. .20 25; Cairo، Al-Azhar Library، for which see Wiet، Objets en cuivre، app. no. 180 and Islamic Art in Egypt، no. 60; Berlin، Museum für Islamische Kunst، no. 1.886، see The Arts of Islam، no. 214 and Museum für Islami - .che Kunst Berlin: Katalog 1971، no. 19

Cairo، Museum of Islamic Art no. 139، dated 728 / 1327-8; see Islamic .21 .Art in Egypt، no. 61

The Travels of Ibn Battuta، ed. and trans. H. A. R. Gibb (London، .22 1958-71)، 1:44 and David James، Qur'ans of the Mamluks (London، 1988)، .pp. 32-33

.London، British Library، Add. 22406-12 .23

Leonor Fernandes، "The Foundation of Baybars al-Jashankir: Its .24 .Waqf، History، and Architecture،" Muqarnas 4 (1987)، p. 27

James، Qur'ans، pp. 36-37 citing Ibn Iyas، I، i، 418-19. The relative .25 cost of the Koran manuscript can be established by comparison with the salary of the shaykh in charge of the entire khanaqah، which was 100 di - hams، or 5 dinars، a month. The Koran manuscript cost more than 26 times .his annual salary

.James، Qur'ans، chapter 3 .26

27. أوعز البيبرس الجاشنكير بتنفيذ احدى المخطوطات عندما كان أميرا، بينما رعى الناصر محمد اثنتين عندما كان سلطاناً، ورعت رابعة احدى عبداته السابقات. يُنظر:

.James، Qur'ans، nos 1، 11، 12 and 19

28. لقد كان ابو سعيد سيف الدين بختمور بن عبدالله ساقياً عند الناصر محمد؛ يُنظر:

.James، Qur'ans، pp. 103-10 and cat. no. 45

29. فعلى سبيل المثال، كتاب الزرداق، وهو نشرة بيطرية برسوم أو رسوم بيانية (اسطنبول، مكتبة الجامعة، A.4689) نفذت لقايتباي، الذي كان مملوكاً لقاني بيه الحمزاوي (المتوفى 1458)، ربما في دمشق سنة 1435 على الأرجح. يال بيه كان حارس الحصان لدى القائد العسكري العام لدمشق في عهد بارسباي (العهد 37-1422). نسخ حسين بن حسن بن محمد الحسيني الحنفي لقانوش الغوري (العهد 17-1501) ترجمةً من الشاه ناما في مجلدين (اسطنبول، مكتبة قصر طوبقبو، خزينة 1519)؛ وتحتوي على 62 رسماً. وهي المخطوطة المصورة الوحيدة التي نفذت برعاية سلطان مملوكي. يُنظر:

Esin Atil، "Mamluk Painting in the Late Fifteenth Century،" Muqarnas 2 .(1984): 163-69

.Atil، Renaissance، pp. 255-7 .30

Paris، Bibliothèque nationale، MS arabe 5847. See Oleg Grabar، The .31 .Illustrations of the Maqamat (Chicago، 19، no. 3

Escorial، Ar. 898، dated 1354; London، British Library Or. 9718; V - .32 enna، Nationalbibliothek، A. F. 9، with 195 folios measuring 37 x 25.5 cm. .containing 70 illustrations; see Haldane، Mamluk Painting، pp. 50، 100

.Richard Ettinghausen، Arab Painting (Geneva، 1962)، p. 154 .33

.Ettinghausen، Arab Painting، p. 65 .34

35. مقتنيات حميزي، الكويت؛ هناك أربعة أوراق مفصولة موجودة في متحف فريير كاليري للفنون بواشنطن دي سي (54.1-2)؛ مجموعتي سهرالدين أغا خان والصباح؛ وتوجد نسخة طبق الأصل مع الترجمة ل م. عماري والتعليق ل

Melikian-Chirvani، Muhammad Ibn Zafar al-Siqillis Sulwān al-Muta' .([Prescrition for Pleasure] (Kuwait، 1985

36. لقد ارتبطت مخطوطتان بنجلي اثنين من موظفي المماليك. الأولى وهي نسخة من "المقامات (اكسفورد، مكتبة باودلين، مارش 458) نُفذت سنة 1337 لناصر الدين محمد، وهو نجل تورنتاي (المتوفى 1290)، الذي خدم نائباً للملك على مصر في عهد قلاوون. والمخطوطة الأخرى هي نسخة من "كتاب في معرفة الحيل الهندسية" لإسماعيل بن الرزاز الجزاري التي نسخها محمد بن احمد الإسمري سنة 1354 للأمير ناصر الدين محمد، نجل تولاق الحراني، القاضي العسكري عند السلطانين صلاح الدين صالح (العهد 54-1351) واخيه حسن. لكن معظم المخطوطة بقيت في اسطنبول، مجمع السليمانية 3606. لذا كلا الراعيين كانا من "أولاد الناس" من ذرية المماليك الذين كانوا يجيدون العربية بطلاقة. يُنظر:

The Arts of Islam (London، 1976)، no. 535; Haldane، Mamluk Painting، p. .London، British Library، Add. 7293 .55. 37

.Haldane، Mamluk Painting، p. 50 .38

39. يُنظر:

.James، Qur'ans، chapter 8

.Cairo، National Library، nos. 6، 7، and 54 .40

David James، The Master Scribes: Qur'ans of the 10th to the 14th ce - .41 .turies AD (London، 1992)، pp. 172-75

42. ترك إبراهيم الآمدي توقيعه على مخطوطة (القاهرة، المكتبة الوطنية، 10) وعلى ثلاث مخطوطات أخر (القاهرة، المكتبة الوطنية، 9، 15، والثالثة متفرقة) يمكن نسبتها جميعاً إليه. يُنظر:

.James، Qur'ans، nos. 32، 31، 34، and 35

James W. Allan، "Sha'ban، Barquq، and the Decline of the Mamluk .43 .Metalworking Industry،" Muqarnas 2 (1984): 85-94

44. من بين الرعاة الأوربيين الملك هيو الرابع، ملك قبرص (59-1324). وهناك حوض في متحف اللوفر بباريس (101) محفور باسمه. يُنظر:

Anthony Welch، Calligraphy in the Arts of the Muslim World (Austin، .1979)، no. 23

Florence، Museo Nazionale del Bargello، 357C. See Arts of Islam، no. .45 .216

Paris، Musée des Arts Decoratifs. RCEA 4705. Other Egyptian .46 brasses made for the Rasulids are discussed in Max van Berchem، "Notes d'archéologie arabe"، Journal asiatique، 10e sér. 3 (1904)، pp. 5-96 and .Atil، Renaissance، p. 62

.Atil، Renaissance، no. 19 and Arts of Islam، no. 220 .47

Atil، Renaissance، pp. 146-92; Marilyn Jenkins، "Mamluk Underglaze .48 Painted Pottery: Foundations for Further Study،" Muqarnas 2 (1984)، pp. 95-114; for the Fustat evidence، see the many articles by George Sca - lon، including "Mamluk Pottery: More Evidence from Fustat،" Muqarnas 2 .(1984)، pp. 115-261; Lane، Later Islamic Pottery، p. 31

Arts of Islam، no. 311; the piece was acquired by the al-Sabah colle - .49 tion (LNS 188C)، for which see Marilyn Jenkins، ed.، Islamic Art in the .Kuwait National Museum: The al-Sabah Collection (London، 1983)، p. 84

50. يُنظر:

.Ettinghausen and Grabar، Art and Architecture of Islam، pp. 346، 362

.Atil، Art of the Arab World، no. 75 .51

Gaston Wiet، Lampes et bouteilles en verre émaillé (Cairo، 1912)، pp. .52 .167-73

53. السورة 24، الآية 35. إن هذه الآية تترجم خطأ وتقارن خطأ بالمحراب، بينما هي واضحة جداً من حيث وصفها لمصباح يطفو في زجاجة. إن هذا التوازي بين اسم السلطان وآية النور التي جعلت بالمينا، نجدها مطابقة لتلك التي في مصابيح نفذت لمدارس الناصر محمد. يُنظر:

.Wiet، Lampes، no. 313

Wiet، Lampes، nos 332 and 333; E. Ashtor، A Social and Economic .54 History of the Near East in the Middle Ages (Berkeley and Los Angeles، .1976)، p. 309

Louise W. Mackie، "Toward an Understanding of Mamluk Silks: N - .55 .tional and International Considerations،" Muqarnas 2 (1984)، p. 128

M. A. Marzouk، "The Tiraz Institutions in Mediaeval Egypt،" Studies .56

in Islamic Art and Architecture in Honour of Professor K. A. C. Creswell .(Cairo، 1975)، p. 161

Ashtor، p. 310 .57

Robert G. Irwin، "Egypt، Syria and their Trading Partners 1450-1550،" .58 in Robert Pinner & Walter B. Denny، eds، Oriental Carpet & Textile Stu - ies II: Carpets of the Mediterranean Countries 1400-1600 (London، 1986)، .p. 79

London، Victoria and Albert Museum 753-1904، made into an o - .59 .phrey

60. حمل ثلاثة سلاطين اللقب "الأشرف" قبل العام 1430، وهم الأشرف شعبان الثاني (العهد 76-1363)، لكن الأثنين الآخرين الأشرف خليل (العهد 94-1290) والأشرف كوجوك اللذان حكما فقط سنة 1341، يبدوان مبكرين جداً.

Allan، "Sha'ban، Barquq،" p. 91 .61

Amy W. Newhall، "The Patronage of the Mamluk Sultan Qa'it Bay، .62 .872-901 / 1468،" (Diss.، Harvard University، 1987)، Chapter 6

Wiet، Objets، p. 35، no. 1-5 and Atil، Renaissance، no. 34. Cairo، M - .63 seum of Islamic Art، 4072، 4297; Athens، Benaki Museum، 13040; ex-'Ali .Pasha Ibrahim and ex-Harari collections

64. هناك مايقرب الأربع وعشرين تحفةً تحمل أسم القايتباي. يُنظر:

Wiet، Objets، nos. 355-77 and A. S. Melekian-Chirvani، "Cuirvres inédits .de l'époque de Qa'itbay،" Kunst des Orients 6 (1969)، pp. 99-133

Istanbul، Museum of Turkish and Islamic Art; Zahir Güvemli and Can .65 .Kerametli، Türk ve Islam Eserleri Müzesi (Istanbul، 1974)، p. 48

66. احداها في نيويورك والأخرى في متحف المتروبوليتان للفنون بالرقم 91. 1. 565 وترك عليها ديكور محفور؛ والأخرى بلندن، متحف فكتوريا وألبرت 1525. 1756، ولها تصميم مرتفع من الأسفل ذي الأشكال المحارية. وكانت مرصعة بالأصل، لكن معظم الترصيع سقط.

London، Victoria and Albert Museum، 1050-1869; h. 7.30 m. Die .67 Kunst des Islam، no 309; Stanley Lane-Poole، The Art of the Saracens in .Egypt (London، 1886)، pp. 111-44

.Newhall، 235 citing Sakhawi and Wustenfeld، III;224 .68

Metropolitan Museum of Art، 07.236.26، 28-31، and 46. See Atil، R - .69 .naissance، no. 104

.Atil، Renaissance، pp. 195-6 .70

Dublin، Chester Beatty Lib.، MS. 4169. Three other undated man - .71 scripts with similar takhmis were executed during the reign of Qa'itbay. .See Atil، Renaissance، pp. 46-7

72. إن أكبر هذه المجموعات وأكثرها شمولية موجودة في متحف المنسوجات بواشنطن دي سي، يُنظر:

E. Kühnel and L. Bellinger، Cairene Rugs and Others Technically Related (Washington، DC، 1957). See also Robert Pinner & Walter B. Denny، eds، Oriental Carpet & Textile Studies II: Carpets of the Mediterranean Cou - .(tries 1400-1600 (London، 1986

Vienna، Österreichisches Museum fÜr angewaldte Kunst. T 8332. S. .73 .Troll، Altorientalische Teppiche (Vienna، 1951)، pl. 40

74. إن النموذج الفريد ذا المثمنات الخمسة هو سجادة "سيموناتي" المملوكية، موجودة في متحف المتروبوليتان في نيويورك: 1970. 105. وأبعادها 8.9 في 2.39 متراً. يُنظر:

Jean Mailey، Oriental Rugs in the Metropolitan Museum of Art (New York، .1973)، fig. 181

إن أكبر نموذج قاوم الزمان هي سجادة ماديس المملوكية، اات الأبعاد 10.88 في 4 متراً، أكتشفت مؤخراً في مخزن بقصر بيتي. كما تُفيد وثائق أنه عثر عليها عام 1567 خلال عهد الدوق العظيم كوسيمو الأول. يُنظر:

Alberto Boralevi، "Three Egyptian Carpets in Italy،" in Robert Pinner & Walter B. Denny، eds، Oriental Carpet & Textile Studies II: Carpets of the .Mediterranean Countries 1400-1600 (London، 1986)، pp. 205-220

Robert G. Irwin، "Egypt، Syria and their Trading Partners 1450-1550،" .75 in Robert Pinner & Walter B. Denny، eds، Oriental Carpet & Textile Stu - ies II: Carpets of the Mediterranean Countries 1400-1600 (London، 1986)، .p. 79

الفصل التاسع: العمارة والفنون في المغرب في عهد الحفصيين والمرينيين والناصريين

G. Marçais، Architecture musulmane d'occident (Paris، 1954)، pp. 294-.1 95 and Abdelaziz Daoulatli، Tunis sous les Hafsides. Evolution urbaine et .(activité architecturale (Tunis، 1976

Jonathan M. Bloom، "The Origins of Fatimid Art،" Muqarnas 3 (1985)، .2 .p. 23، pl. 1

On the earlier history of the madrasa، see Ettinghausen and Grabar، Art .3 and Architecture of Islam، pp. 255 and 266

Paris، Bibliothèque Nationale، Ms. Arabe 389-392. François Déroche، .4 Les Manuscrits du Koran du Maghreb à l'Insulinde، pt. 2 (Paris، 1985)، .pp. 36-37

Jonathan M. Bloom، "Al-Ma'mūn's Blue Koran?" Revue des Études I -.5 .lamiques 54 (1986): 61-65

Ibrahim Shabbūh، "Sijil qadīm li-maktaba jāmi' al-qayrawān [An .6 old register of the library of the Great Mosque of Kairouan]،" Revue de .l'institut des manuscrits arabes 2 (1956): 345

Georges Marçais and Louis Poinssot، Objets Kairouanais IXe au XIIIe.7 siecle (Tunis، 1948)، pl. 46

8. إن دراسةً اساسية للمسجد تجدها في:

.(Henri Terrasse، La Grande Mosquée de Taza (Paris، 1943

وعلى الرغم من وجود النص بوصفه شاهداً، قدّم تيراس تصوّره للمسجد الموحدي الأصلي على أنه ضمّ تسع بائكات عرضاً واعتقد أن البائكات الجانبية اضافها المرينيون.

9. يُنظر:

.See Ettinghausen and Grabar، Art and Architecture of Islam، pp. 128ff

Rachid Bourouiba، L'Art religieux musulmane en Algérie (Algiers، .10 .1973)، pp. 85-6

11. حول طراز المنابر في المغرب، يُنظر:

Jonathan M. Bloom in Jerrilynn Dodds، ed.، Al-Andalus: Islamic Arts of Spain (New York، 1992)، pp. 249-51 and 362-7

12. إن اهم دراسة أساسية عن تلمسان تيقى دراسة:

William and Georges Marçais، Les Monuments Arabes de Tlemcen (Paris، .(1903

.Ettinghausen and Grabar، Art and Architecture of Islam، pp. 141-3 .13

.Ettinghausen and Grabar، Art and Architecture of Islam، fig. 123 .14

15. يُنظر:

Sheila S. Blair، "Sufi Saints and Shrine Architecture،" Muqarnas 7 (1990): .35-49

.(.Charles Terrasse، Médersas du Maroc (Paris، n.d .16

Henri Basset and E. Lévi-Provençal، Chella: une necropole mérinide .17 .((Paris، 1922)، extract from Hesperis (1922

Oleg Grabar، The Alhambra (Cambridge، MA، 1978)، with exte - .18 sive bibliography، and James Dickie، "The Alhambra: Some Reflections Prompted by a Recent Study by Oleg Grabar،" Studia Arabica et Islamica: Festschrift for Ihsan 'Abbas on his Sixtieth Birthday، ed. Widad al-Qadi .(Beirut، 1981)، pp. 127-49; Dodds، Al-Andalus، pp. 127-72

Fernández Puertas، Antonio، The Facade of the Palace of Comares، .19 Granada، 1980Antonio Fernández Puertas: The Facade of the Palace of .(Comares (Granada، 1980

Jerrilynn D. Dodds، "The Paintings in the Sala de Justicia of the Alha - .20 bra: Iconography and Iconology،" Art Bulletin 61 (1979): 186-97

Alan Caiger-Smith، Lustre Pottery: Technique، Tradition and Innov - .21 tion in Islam and the Western World (London، 1985)، pp. 84-99; Balbina Martinez Caviró، La Loza dorada (Madrid، 1983)، pp. 52-88; Richard E - tinghausen، "Notes on the Lusterware of Spain،" Ars Orientalis 1 (1954)، pp. 145-48; A. W. Frothingham، Lusterware of Spain (New York، 1951)، .pp. 21-4

إن أهم قطع هي الموجودة في متحف فريير كاليري للفنون بواشنطن دي سي (03. 206)، يُنظر:

RCEA 768 006 cites the date in the foundation inscription over the .15 portal as 768 (1366-67), but other sources report the date as 776 (1374-75) .(or 778 (1376-77

Karl Wulzinger, "Die Piruz-Moschee zu Milas', Festschrift anlässlich .16 der 100 jährigen Bestens der Technischen Hochschule Fridericiana zu Karlsruhe (Karlsruhe, 1925), pp. 161-87 and Aslanapa, Turkish Art and .Architecture, p. 186

17. هناك مصدر عثماني يورد أن الحاج عوض نفسه كان "السوباشي" أي "الكامل" من بورصة سنة 1413، عندما حاصر الكرمانيون المدينة. لكن تصرفه الشجاع قاد إلى ترقيته إلى حاكم بورصة أول الأمر ومن ثمّ إلى وزير. طُرده من منصبه مراد الثاني سنة 7-1426، فتوفي السنة التي بعدها. يُنظر:

Mantran, "Les inscriptions arabes de Brousse," Bulletin d'études orientales .14 (1952-4): 92-94

Nurhan Atasoy and Julian Raby, Iznik: The Pottery of Ottoman Tu - .18 .key (London, 1989), p. 82

.Mantran, "Inscriptions," pp. 105-8 .19

Rudolf M. Riefstahl, "Early Turkish tile revetments in Edirne," Ars .20 .Islamica 4 (1937): 249-81

Atasoy and Raby, Iznik, p. 88 and John Carswell, "Six Tiles," Islamic .21 Art in the Metropolitan Museum of Art, ed. Richard Ettinghausen (New .York, 1972), pp. 99-124

22. كلا هاتين الصفتين تظهران في مسجد كوزجه حسن بيه في حيرابولو، تقيرداغ، وبني سنة 1406؛ يُنظر:

.Kuran, Mosque p. 182

.Atasoy and Raby, Iznik, pp. 83-89 .23

Friedrich Sarre, "Die Keramik der islamischer Zeit," Das islamische .24 .(Milet, ed K. Wulzinger and P. Wittek (Berlin, 1935

Oktay Aslanapa, Türkische Fliesen und Keramik in Anatolien (Ista - .25 bul, 1965). "Miletus ware" was also produced at Kütahya and at Akcaalan near Ezine

.Arthur Lane, Later Islamic Pottery (London, 1957), pl. 17B .26

M. Zeki Oral, "Anadolu'da san'at degeri olan ahsap minberler, kitab - .27 wrleri ve tarihçeleri [Wooden minbars of artistic value in Anatolia, with .their inscriptions and histories], Vakiflar Dergisi 5 (1962): 23-77

.Illustrated in Akurgal, Art and Architecture of Turkey, fig. 124 .28

29. يُنظر:

.Ettinghausen and Grabar, Art and Architecture of Islam, p. 383

نُسبت مجموعة من الشمعدانات جرسية الشكل مضروبة بالبرونز مع نوى جوفاء ومطعمة بالفضة إلى أذربيجان في عصر الأخانيين، لكن رأياً جديداً يُفيد أنها أنتجت في الأناضول في عهد السلاجقة. كما أنها تتشارك بالمجاميع الديكورية والمفردات؛ ثلثيها قوامه ثيمات أميرية والثلث الباقي أعمال الشهر؛ يُنظر:

D. S. Rice, "The Seasons and Labours of the Months," Ars Orientalis 1 (1954): 1-39; Esin Atıl, "Two Il-Hânid Candlesticks at the University of Michigan," Kunst des Orients 8 (1972): 1-34; J. S. Allan, "From Tabrîz to Siirt—Relocation of a thirteenth-Century Metalworking School," Iran 16 (1978): 182-3; Melekian-Chirvani, Islamic Metalwork~ from the Iranian .World, pp. 356-68

30. ومن ضمنها مزهرية برونزية صغيرة في متحف اللوفر، ومؤرّخة 1329 مع اسم السلطان اورهان (نُشرت في دليل المعرض:

at the Musée des Arts Décoratifs, Splendeur de l'art turc, (Paris, 1953), .(cat. no. 138

فضلاً على حوض في الهرميتاج مع اسم وألقاب مراد الثاني، وهو الأقرب إلى الأعمال المملوكية (illustrated in Yanni Petsopoulos, ed., Tulips, Arabesques & Turbans (New York, 1982), (.p. 37

31. يمكن نسبة نسخة "ورقة وكولشاه" إلى بداية القرن الثالث عشر في قونيا، إذ ورد ذكر الخطاط عبدالمؤمن بن محمد من خوي في الوقف الخاص بمدرسة قاره تاي التي شيدت سنة 1251 (يُنظر:

M. K. Özergin, "Selçuklu Sanatçisi Nakkaş Abdülmü'min el-Hoyi Hakki - (da," Belleten 34 (1970), pp. 219-30

نفذت مخطوطة أخرى برعاية سلاجقة الروم وهي ثلاثية:

Treatise on Astrology and Divination (Paris, Bibliothèque Nationale, pe -

Esin Atil, Ceramics from the World of Islam (Washington, DC, 1973), no. .78; Dodds, Al-Andalus, nos. 110-12

Antonio Almagro Cárdenas, Estudio sobre las inscripciones árabes de .22 .Granada (Granada, 1879), pp. 47-48 and Grabar, Alhambra, p. 141

.Frothingham, Lusterware of Spain, p. 21-24 .23

Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan. It is known for the painter .24 Mariano Fortuny who purchased it from a carmen in the Albaicín near the Alhambra in the middle of the nineteenth century. Caiger-Smith, fig. 57 .and pp. 96-99; Dodds, Al-Andalus, no. 113

.Caiger-Smith, p. 127 .25

Cleveland Museum of Art, 82.16. The other two are in New York, at .26 the Metropolitan Museum of Art and the Cooper-Hewitt Museum. See Anne Wardwell, "A Fifteenth-Century Silk Curtain from Muslim Spain," Bulletin of the Cleveland Museum of Art, 70 (1983), pp. 58-72; Dodds, Al-Andalus, no. 99. The Cleveland curtain was first published by Cristina Partearroyo, "Spanish-Muslim Textile," Bulletin de liason du Centre I - .ternationale d'Etude des Textiles Anciens 45 (1977): 78-81

Dorothy G. Sheperd, "A Treasury from a Thirteenth-Century Spanish .27 .Tomb", Bulletin of the Cleveland Museum of Art 65 (1978), pp. 111-29

الفصل العاشر: العمارة والفنون في الأناضول في عهد البهوات ومطلع العهد العثماني

فمثلاً، مسجد علاء الدين في قونيا شُيّد بين 1156 و 1220؛ يُنظر:

Ettinghausen and Grabar, Art and Architecture of Islam, p. 314 and fig. .338

J. M. Rogers, "The Date of the Çifte Minare Medrese at Erzurum," Kunst .des Orients 8 (1974): 77-149

R. H. Ünal, Les Monuments islamiques anciens de la ville d'Erzurum et de .sa région (Istanbul, 1968), pp. 32-51

لقد حُفر بشكل واضح نص التأسيس بضمنه نص الوقف على الإيوان الجنوبي (.RCEA 5277 and Ünal, pp 49-51)؛ كما أن اسم الراعي والتاريخ حُفرا على البوابة الرئيسة (.RCEA 5276 and Ünal, p. 48). يُنظر:

Ettinghausen and Grabar, p. 317 and figs. 344-46 where the date is inco - .rectly given as 1253

6. مصدر مهم لدراسة تاريخ السلالة:

;(Oktay Aslanapa, Turkish Art and Architecture (New York, 1971

ولدراسة الرموز، يُنظر:

M. Oluş Arık, "Turkish Architecture in Asia Minor in the Period of the Turkish Emirates," in Ekrem Akurgal, ed., The Art and Architecture of .Turkey (New York, 1980), pp. 111-36

Katharina Otto-Dorn, Das Islamische Iznik (Berlin, 1941); the found - .7 .tion inscription is published in RCEA no. 5659

.Ettinghausen and Grabar, fig. 350 .8

Aptullah Kuran, The Mosque in Early Ottoman Architecture (Chicago, .9 1967), pp. 78-9. Oktay Aslanapa, "Iznik'te Sultan Orhan Imaret Camii Kazisi, (Die Ausgrabungen der Sultan Orhan Imaret Moschee von Iznik)," .(Sanat Tarihi Yilligi 1 (1964-5), pp. 16-31 (Turkish), 32-8 (German

Semavi Eyice, "Zaviyeler ve Zaviyeli Camiler [Sufi convents and .10 .mosques containing them]," Iktisat Fakültesi Mecmuasi 23 (1962-3): 3-80

11. لدراسة المدينة وصروحها على نحو جذري، يُنظر:

The fundamental study of the city and its monuments is Albert Gabriel, Une .(capitale turque, Brousse (Bursa) (Paris, 1958

Kuran, Mosque, pp. 98-101 .12

Katharina Otto-Dorn, "Die Isa Bey Moschee in Ephesus," Istanbuler .13 .Forschungen 17 (1950): 115-31 and RCEA, vol 17, no. 776 013

14. يُنظر:

Ettinghausen and Grabar, Art and architecture of Islam, pp. 37-45 and .figs. 11-15

(san 174

التي نسخها نصرالدين سيواني سنة 2-1271 للسلطان غياث الدين كاي خسرو الثالث في آق سراي وقيصري (
E. Blochet، Les Enluminures des Manuscrits orientaux، turcs، arabes، pe -
)sans (Paris، 1926)، pp. 70-72 and pls. XVIII-XIX

New York Public Library، Spencer، Arab. MS 3; see Barbara Schmitz، .32
Islamic Manuscripts in The New York Public Library، with contributions by Latif Khayyat، Svat Soucek، and Massoud Pourfarrokh (New York and .Oxford، 1992)، V.8

Paris، Bibliothèque Nationale، suppl. turc 309; see Esin Atil، "Ottoman .33
Miniature Painting under Sultan Mehmed II،" Ars Orientalis 9 (1973): p. .106 and fig. 1

Ernst J. Grube، "Notes on Ottoman Painting in the 15th Century،" E - .34
says in Islamic Art and Architecture in Honor of Katharina Otto-Dorn، .ed. Abbas Daneshvari (Malibu، 1981)، pp. 51-62

Istanbul، Topkapı Palace Museum Library، R. 1726 (Karatay F. 279). .35
See The Anatolian Civilisations III Seljuk / Ottoman (Istanbul، 1983)، p. .107، E. 2

36. عُثر على نماذج أخرى في بيشهير سنة 1925، كما كشفت التنقيبات عن كسرات في منطقة الفسطاط بالقاهرة.

37. هذه النماذج القديمة تطرق إليها :
Ettinghausen and Grabar، Art and Architecture of Islam، pp. 383-84 and fig. 402; see also Kurt Erdmann، Seven Hundred Years of Oriental Carpets،، ed. Hanna Erdmann، trans. M. H. Beattie and H. Herzog (Berkeley and Los ;Angeles، 1970)، pp. 41-46 and figs. 23-30
وللمزيد عن تحديد تاريخ القرن الرابع عشر، يُنظر:
Agnes Geijer، "Some thoughts on the problems of early Oriental carpets،" .Ars Orientalis 5 (1963): 83 and figs. 1-2

38. لكن هناك نسخة اسبانية فريدة من نوعها من سجاد قونيا في متحف المنسوجات بواشنطن (1976. 10. 3)؛ يُنظر:
Louise W. Mackie، "Two Remarkable Fifteenth Century Carpets from Spain،" Textile Museum Journal 4 (1977): 15-32، and Jerrilynn D. Dodds، .ed.، Al-Andalus: The Art of Islamic Spain (New York، 1992)، no. 102

C. J. Lamm، "The Marby Rug and some fragments of carpets found .39
in Egypt،" Svenska Orientsällskapets Arsbok (Stockholm، 1937)، pp. 51-130; 'An Early Animal Rug at the Metropolitan Museum'، Hali 53 (1990)، .pp. 154-55

The fresco is illustrated in Erdmann، Seven Hundred Years، fig. 2; The .40
Marriage of the Virgin (London، National Gallery، 1317) in Hali 53 (1990)، .p. 155

Washington، DC، Freer Gallery of Art 23.5; see Richard Ettinghausen، .41
"New light on early animal carpets،" in R. Ettinghausen، ed.، Aus der Welt der islamischen Kunst: Festschrift für Ernst Kühnel (Berlin، 1959)، pp. .93-116

Washington، D.C.، Smithsonian Institution، Sackler Gallery S86.0100; .42
illustrated in colour in Glenn D. Lowry with Susan Nemazee، A Jeweler's Eye: Islamic Arts of the Book from the Vever Collection (Washington، .1988)، p. 79

الفصل الحادي عشر: العمارة والفنون الاخرى في الهند في عصر السلاطين المسلمين

أستخدمت "الهند" هنا بوصفها مصطلحاً جغرافياً يغطي مساحة شبه القارة المرتبطة بها وكما عرفها المسلمون في العصور الوسطى بـ "هندوستان". وتشمل الدول الحالية باكستان والهند وبنغلاديش.

.(F. A. Khan، Banbhore (Karachi، n.d

عثر على ألواح حجرية عليها نصوص من تنقيباتٍ أجريت للمسجد التي تحدد التواريخ 25-824 / 209 و 907 / 294. يُنظر أيضاً:
Sheila S. Blair، The Monumental Inscriptions from Early Islamic Iran and .Transoxiana (Leiden، 1991)، p. 15، n. 10
وهناك نص آخر مكتوب بالعربية والسنسكريتية يُفيد بتاريخ البناء، وربما لمسجد آخر في 857 / 243. وقد عُثر على النص في وادي توجي بوزير ستان، وهو الآن في متحف بيشاور. يُنظر:
G. Yazdani، ed.، Epigraphica Indo-Moslemica (Calcutta، 1925-6): 27-28
and C. E. Bosworth، "Notes on the pre-Ghaznavid History of Eastern A - .ghanistan،" Islamic Quarterly 9 (1965): 22-23
نُشرت مباني بهادرزفر (Bhadresvar) الخاصة بالقرن العشرين مؤخراً في:
Mehrdad Shokoohy، Bhadresvar: The Oldest Islamic Monuments in India ;((Leiden، 1988
وبخصوص المباني المشيدة العام 1200، يُنظر:
Bayana، see Mehrdad Shokoohy and Natalie H. Shokoohy، "The Archite - ture of Baha al-Din Tughril in the Region of Bayana، Rajasthan،" Muqarnas .4 (1987): 114-32

Ettinghausen and Grabar، Art and Architecture of Islamic، pp. 291- .3
3 and J. C. Harle، The Art and Architecture of the Indian Subcontinent .(Harmondsworth، 1986)، pp. 421-6
لدراسة العمارة السلطانية على نحو عام، يُنظر:
R. Nath، History of Sultanate Architecture (New Delhi، 1978); for Delhi in particular see T. Yamamoto، M. Ara and T. Tsukinowa، Delhi: Architectu - .(al Remains of the Sultanate Period، 3 vols (Tokyo، 1968-70
وبخصوص دلهي، يُنظر:
T. Yamamoto، M. Ara and T. Tsukinowa، Delhi: Architectural Remains of .(the Sultanate Period، 3 vols (Tokyo، 1968-70
بخصوص تاريخ بداية البناء، مازال غامضاً؛ بيد أن نصاً مازال في مكانه، ربما أضيف لاحقاً، يفيد بـ 92-1191 / 587؛ بينما يُفيد نص آخر بـ 96-1195 / 592، ونص ثالث موجود على الساتر نفسه يذكر التاريخ عشرين ذو القعدة 594 / 23 أيلول-سبتمبر 1198.

4. ألتوت ميش بنى مسجداً ثالثاً في بوداون (أطار براديش) على بعد 200 كيلومتراً تقريباً إلى الجنوب الشرقي من دلهي على نهر سوت، سنة 1223، بعد الأستيلاء على المدينة بخمسٍ وهشرين عاماً. وهو مسجد ذو خمسة إيوانات شُيّد من غنائم مبان أخرى. يُنظر:
EI2، s.v. "Bad'aun" and Tokifusa Tsukinowa، "The Influence of Seljuk A - chitecture on the Earliest Mosques of the Delhi Sultanate Period in India،" .Acta Asiatica 43 (1982): 37-60

Robert Hillenbrand، "Political Symbolism in Early Indo-Islamic .5
Mosque Architecture: The Case of Ajmir،' Iran 26 (1988): 105-17 and M - chael W. Meister، "The 'Two-and-a-half-day day' Mosque،" Oriental Art، .N.S. 18 / 1 (1972): 57-63

6. إن الضرر النسبي الذي لحق بالكثير من المشيدات في أفغانستان وإيران يدل على أن البشطاق كانت متوجة بزوجٍ من المنائر (الأبراج) التي صمدت فقط في الأناضول، كما في منارة مدرسة جفته (1253) بأرض الروم. يُنظر:
.Ettinghausen and Grabar، The Art and Architecture of Islam، fig. 346

A. B. M. Husain، The Manara in Indo-Muslim Architecture (Dacca، .7
1970)، p. 52

Anthony Welch and Howard Crane، "The Tughluqs: Master Builders of .8
.the Delhi Sultanate،" Muqarnas 1 (1983): 123-66

J. Burton-Page، "The Tomb of Rukn-i Alam in Multan،" Splendors of .9
the East، ed. M. Wheeler (London and New York، 1965)، pp. 72-91; Kamil Khan Mumtaz، Architecture in Pakistan (Singapore، 1985)، pp. 45-46; and Sherban Cantacuzino، ed.، Architecture in Continuity: Building in the Islamic World Today، the Aga Khan Award for Architecture (New York، .1985)، pp. 170-77

10. يُنظر:
.Holly Edwards، "The Ribat of 'Ali b. Karmakh،" Iran 29 (1991): 85-94

Sheila S. Blair، "The Octagonal Pavilion at Natanz: A Reexamination of .11
.Early Islamic Architecture in Iran،" Muqarnas 1 (1983): 69-94

Mehrdad Shokoohy and Natalie H. Shokoohy، Hisar-i Firuza: Sulta - .12
ate and Early Mughal Architecture in the District of Hisar، India (London، .(1988

13. تُلفظ كلمة "مَنار" في الهند "مينار"، على الرغم من أن حرف العلة القصير "ياء" لايُلفظ. إن استخدام الكلمة لايعني أن الهيكل العماري هذا أُستخدم للآذان. يُنظر:
.(Jonathan Bloom، Minaret: Symbol of Islam (Oxford، 1989

J. A. Page، A Memoir on Kotla Firoz Shah (Delhi، 1937)، p. 42، quoted .14

.by Welch and Crane، p. 133

.See W. Jeffrey McKibben's forthcoming article in Ars Orientalis .15

The Travels of Ibn Battūta A.D. 1325-1354، trans. H. A. R. Gibb، 3 vols .16
.(Cambridge، 1971)، p. 624

17. على الرغم من نضوب المخزون، أصبحت المقاطعة الآن حياً أنيقاً في دلهي ومنازل منعزلة.

18. للمزيد عن العمارة عند اللودين، يُنظر:

Matsuo Ara، "The Lodi Rulers and the Construction of Tomb-Buildings in Delhi،" Acta Asiatica 43 (1982) and Catherine B. Asher، "From Anomaly to Homogeneity: the Mosque in 14th- to 16th-Century Bihar،" in Studies in Art and Archaeology of Bihar and Bengal، G. Bhattacharya and Debala .(Mitra، eds. (Delhi، 1989

Elizabeth S. Merklinger، Indian Islamic Architecture: The Deccan .19 1347-1686 (Warminster، Wilts.، 1981) and "Gulbarga،" Marg 37 (1986): .27-39

20. يُفيد النص بأن "رافع" بنى المسجد الأمر الذي أفضى إلى الإعتقاد خطأً بأنه كان المهندس المعمار للمشروع؛ إذ تُشير صيغة النص ضمنياً أنه كان الراعي. نُشر النص في:

Répertoire chronologique d'epigraphie arabe، 17 (Cairo، 1982)، no. 769 .013

Ahmad Hasan Dani، Muslim Architecture in Bengal (Dacca، 1961) and .21 .(George Michell، ed.، The Islamic Heritage of Bengal (Paris، 1984

Yolande Crowe، "Reflections on the Adina Mosque at Pandua،" The .22 .Islamic Heritage of Bengal، ed. George Michell (Paris، 1984)، pp. 155-64

Shamsuddin Ahmed، Inscriptions of Bengal، 4 (Rajshahi، 1960)، p. 38. .23

Perween Hasan، "Sultanate Mosques and Continuity in Bengal Archite - .ture،" Muqarnas 6 (1989): 58-74

وقد أعتقد بأن التخطيط غير العادي للمبنى نُسج على منوال المسجد الكبير في دمشق، ولكن لحد الآن لم يتمكن أحد من شرح كيفية التحويل؛ يُنظر:

Jonathan M. Bloom، "On the Transmission of Designs in Early islamic A - .chitecture،" Muqarnas 10 (1993): 21-8

24. يُنظر على سبيل المثال رأي:

Percy Brown، Indian Architecture (Islamic Period) (Bombay، 1956) pl. xx - .ii، fig. 2

J. Burgess، The Muhammadan Architecture of Ahmadabad 1412-1520، .25 2 vols (London، 1900-5)[=Archæological Survey of India، (New Imperial Series)، vols. xxiv and xxxiii، or Western India، vols vii and viii; George .(Michell and Snehal Shah، eds.، Ahmadabad (Bombay، 1988

.See EI/2، s.v. "Mandu" by Yolande Crowe .26

Paris، Bibliothèque Nationale، Cabinet des Médailles، Chabouillet .27 3271; Ernst Kühnel، Die islamischen Elfenbeinskulpturen VIII-XIII Jh. (Berlin، 1971)، no. 17; one of the latest publications، S. C. Welch، India: Art and Culture 1300-1900 (New York، 1985)، no. 72 with bibliography، .attributes the piece to the late 11th or early 12th century

28. وهناك إستثناء واحد وهو زوج من الركبان (stirrups) تُنسب إلى القرن الثالث عشر؛ يُنظر:

A. S. Melikian-Chirvani، "Studies in Hindustani Metalwork: I -- On Some Sultanate Stirrups،" Art et Societé dans le Monde Iranien، ed. Cha - .ryar Adle (Paris، 1982)، pp. 177-95

Geneva، Sadruddin Aga Khan coll.، MS 32; see Arts of Islam no. 635; .29 Welch، Calligraphy in the Arts of the Muslim World، no. 75; and Jeremiah .P. Losty، The Art of the Book in India (London، 1982)، no. 18

وهناك مخطوطتان للقرآن ضمن مجموعة نور، في لندن، أرخت في القرن الثالث عشر، دون ذكر المكان. لكن وجود الخط البهاري الأولي (البدائي) في واحد من المصوّرات الأسلوب الغوري دعى إلى نسبتها إلى الهند.

30. ضمت المجموعة نسختين كبيرة الحجم من المصحف، احداها أرخت 1447 (كراجي، المتحف الوطني في الباكستان، 1033-1957) والأخرى أرخت 1453 (لندن، مكتبة مكتب الهند، المجموعة العربية 4142). وهناك أنثولوجيا (لندن / المتحف البريطاني، المخطوطات، أو آر 4110) ذات ديكور شبيه جُمعت في عهد مبارك شاه (1399-1402)، سلطان جاونبور الشرقي.

.Bijapur، Archaeological Museum 912 .31

في هذه المخطوطة بالذات يُلحظ إقحام حجمين من الخط البهاري؛ إذ لصفحتين من النص سطران بالخط الكبير يتناوبان مع ثلاثة بالخط الأصغر. وقد أستخدم في ما مضى هذا النظام من الإقحام في نسخ المصحف في إيران والعالم الإسلامي المركزي حيث عمل الخطاطون على إقحام أنواع من الخط على بعضها كالثُلث والنقش، ولكن هنا حاول الخطاط الإلتزام بحجمين فقط من الخط نفسه. يُنظر:

S. C. Welch، India: Art and Culture 1300-1900 (New York، 1985)، pp. 71-2 .and no. 71

،Losty، Art of the Book in India، p. 39 and no. 20 .32

تُنسب مخطوطة المصحف لإلى كوجورات قبل العام 1488.

Irma L. Fraad and Richard Ettinghausen، "Sultanate Painting in Persian.33 Style، Primarily from the First half of the Fifteenth Century: A Prelminary Study،" Chhavi، Golden Jubilee volume of the Bharat Kala Bhavan، Benares .(1972): 48-66

34. تعتقد كارين أدال، على سبيل المثال، بأن اوبسالا نظامي المؤرخة 1439 نفذت في جنوب إيران ("الخمسة لنظامي "1439"، أوبسالا، 1981)، بينما أورد كلين لاوري وميلو بيج أن الرسوم الثلاثة المتفرقة في "الأنثولوجيا" أرخت 1417 من ممتلكات السلالتين المظفرية والتيمورية، بيد أن الأقرب إليها جداريات جُعلت من عناصر ديكور تومان أغا (1404) في شاهي زنده بسمرقند؛

A Jeweler's Eye: An Annotated and Illustrated Checklist of the Vever Colle - .tion، Washington، D.C.، 1988)، no. 48-50، pp. 37-8

35. لندن، المتحف البريطاني، المخطوطات أو آر 1401؛ من المعروف أن "موهل شاه ناما"، نسبة إلى مالكها جولز موهل، هو أحد المحررين الأوربيين والمترجمين لهذه الملحمة الفارسية الوطنية.

Jules Mohl، Le Livre des Rois، text and French translation، 7 vols (Paris، .(1838-78

.Losty، Art of the Book in India، no. 22 .36

London، India Office Library، Pers. MS 149; Robert Skelton، "The .37 Ni'mat-nama: a landmark in Malwa Painting،" Marg xii (1958): 44-50; Losty، Art of the Book in India، no. 41; Welch، India: Art and Culture 1300- .1900، no. 78

New Delhi، National Museum 48.6/4; Richard Ettinghausen، "The .38 Bustan Manuscript of Sultan Nasir-Shah Khalji،" Marg 12 (1959): 40-43; Losty، Art of the Book in India، no. 42; Welch، India: Art and Culture 1300- .1900، no. 79

K. Khandalavala and Moti Chandra، "A consideration of an illustrated .39 MS from Mandapadurga (Mandu) dated 1439 AD،" Lalit Kala 6 (1959)، pp. 8-29; Pramod Chandra، "Notes on Mandu Kalpasutra of A.D. 1439،" .Marg 12 (1959)، pp. 51-4; Losty، Art of the Book in India، no. 28

الفصل الثاني عشر: الفنون في إيران في عهد الصفويين والزنديين

للمزيد عن الصفويين، يُنظر:

Roger Savory، Iran under the Safavids (Cambridge، 1980)، and The Ca - bridge History of Iran، vol. 6: The Timurid and Safavid Periods، ed. Peter .(Jackson and Laurence Lockhart (Cambridge، 1986

فُصلت ثلاث أوراق مصورة من المخطوطة في اسطنبول (متحف قصر طوبقبو خزينة 762)، قبل حوالي الخمسين عاماً، وهي الآن ضمن مجموعة كيير، ريجموند. يُنظر:

B. W. Robinson et al.، Islamic Painting and the Arts of the Book (London، 1976)، pp. 178-9. nos. 207-9 and Priscilla Soucek، "Sultan Muhammad Tabrizi: Painter at the Safavid Court،" Persian Masters: Five Centuries of .Painting (Bombay، 1990)، p. 58

Uppsala University Library، O Nova 2. See K. V. Zetterstéen and C. J. .3 .(Lamm، Mohammad 'Asafi: The Story of Jamal and Jalal (Uppsala، 1948

4. لايعتمر الأدميون الظاهرون في الرسم الأول الطاقية الصفوية المعروفة، بيد أن الرسوم جلّها نفذت بالأسلوب نفسه.و يعتقد ويلج أن المخطوطة نفذت بالأسلوب التركماني بعد أن تدرب رسامها الهراتي عليه، لذا غيّرت اليدان بعد الرسم الأول كما أنه أكد أن محمد حسين نقلها من هراة سنة 1504 ، وهو أحد أولاد حسين بيقاره، عندما إنشق عن الصفويين.

Stuart Cary Welch، Wonders of the Age، Masterpieces of Early Safavid .Painting، 1501-1576 (Cambridge، MA، 1979)، p. 34

وكان من الأسهل تصور المخطوطة غير المصورة وقد نُقلت إلى تبريز حيث كانت الرسوم التوضيحية تُضاف بالأسلوب التركماني. إن غياب أن الطاقية الصفوية عن الرسم الأول يُشير إلى جهل الفنان الأولي بالأسلوب الجديد للكسوة.

B. W. Robinson، "Origin and Date of Three Famous Shâh-nâmeh I - .5

lustrations.” Ars Orientalis 1 (1954): 105-12.

6. London، British Museum 1948.12.11.023. Illustrated in Welch، Wonders of the Age، pp. 36-7.

7. إن أي دراسة عن هذا الصرح ينبغي أن تبدأ بالدراسة الوافية التالية:

Martin B. Dickson and Stuart Cary Welch، The Houghton Shahnameh (Cambridge، MA، 1982). See also Priscilla P. Soucek’s review in Ars Orientalis 14 (1984): 133-38.

8. A copy of ’Arifi، Guy u Chawgan، dated 931 / 1524-5; St. Petersburg، Saltykov-Shchedrin Public Library، Dorn 441.

9. هل كانت نسخة امغول في المكتبة الصفوية الملكية بتبريز؟ لادليل على أنها كانت من موجودات المكتبات التيمورية على الإطلاق، إذ أنها عناصرها لم تكرر في الرسم التيموري، على العكس من مثيلاتها من مخطوطات القرن الرابع عشر، مثل مخطوطة خواجو كيرماني بلندن. كما أنها لم تُنقل إلى الهند أبداً، على العكس من مثيلاتها من المخطوطات الفارسية من المكتبة التيمورية بهراة. فعلى سبيل المثال انتقلت مخطوطة رشيد الدين "جامع التواريخ" (راجع الفصل السادس) أول الأمر من البلاط التيموري، إذ خُتمت بختم شاه روخ (راجع الفصل الثامن) ومن ثمّ انتقلت إلى البلاط المغولي. ولابد أن تكون الشاه الناما قد بقيت في إيران في مكتبة قجار الملكية نهاية القرن التاسع عشر. يُنظر:

Sheila S. Blair and Jonathan M. Bloom، “Epic Images and Contemporary History: the Legacy of the Great Mongol Shahnama،” Islamic Art 5 fort-coming.

10. هي الآن ضمن مجموعة مقتنيات الأمير سهرالدين أغا خان، جنيف.

11. Thackston، p.348.

12. الآخر هو الرسام الفارسي أقا ميراق.

13. وقد سلمت المخطوطة، إذ كانت فيما مضى ضمن مجموعة كارتير، لكنها تعرضّت للتمزيق على نحو وحشي، كما حدث لنسخة طهماسب من الشاه ناما. ويوجد النص وواجهتها المزدوجة وغلافها الملون الملمع بالورنيش في متحف جامعة هارفارد للفنون. ومن بين الرسوم الخمسة، فُقد مشهد لعبة البولو (يُنظر:

S. C. Welch Persian Painting: Five Royal Safavid Manuscripts (New York، 1976)، fig. C.

أمّا ملكية "مجاز الثمالة" (The Allegory of Drunkenness) فمشتركة بين متحف جامعة هارفارد والمتوبوليتان و إس سي وليج. بينما آل مصير الرسوم الثلاثة الأخرى وهي "نزهة العاشقين" (Lovers Picknicing) و "حدث في المسجد" (Episode in a Mosque) والثالثة "إحتفالية عيد" (Celebration of ’Id) إلى الملكية الخاصة. ويُلحظ وجود توقيع على لوحةٍ تحت الشخص الجالس على العرش، الذي أمكن التعرف عليه بانه راعي المخطوطة. والصورة موجودة في:

Welch، Wonders of the Age، no. 43.

14. ذكر روبنسون أنها ربما كانت رسماً مرفوضاً بالنسبة لمخطوطة الشاه طهماسب "خمسة" (المتحف البريطاني، أو آر 2265). يُنظر:

B. W. Robinson، Persian Miniature Painting from Collections in the Bri-ish Isles (London، 1967)، p. 55. Another preliminary drawing perhaps for the same manuscript shows Khusraw watching Shirin Hunting (Istanbul، Topkapı Palace Museum، H. 2161 (fol. 143b). Illustrated in Titley، Persian Miniature Painting (Austin، 1984)، fig. 73.

15. Titley، Persian Miniature Painting، chapter 14: Methods and Mater-als.

16. London، British Museum، Or 2265. Although the paintings were pu-lished as early as 1928 (Laurence Binyon، The Poems of Nizami [London، 1928])

كما أن المخطوطة يُستشهد بهاعلى الدوام بوصفها احدى روائع الكتب الفارسية المصولرة، وهي مازال تغري الكثير للمزيد من البحث والدراسة.

17. وقد فُصل رسم آخر من "المعركة بين خسرو وبهرام جوبينا (ادنبره، المتحف الملكي الأسكتلندي، 70-1896). كما أن رسمين موجودان في متحف جامعة هارفارد يُقال أنهما للمخطوطة نفسها وهما:
"التخييم عند البدو" (1958. 75) و "ليلة ليلاء في قصر" (1958. 76)، وبما أن مربع النص أستؤصل عندما جرى تهذيب هذه الأوراق لوضعها في كراس بعد تغليفها، لم يتمكن أحد من تحديد لأي القصص تعود هذه الرسوم، أو فيما إذا كان المتحف البريطاني يستطيع ملء فراغات هذا العمل.

18. Welch، Wonders، p. 139.

يشي هذا الرسم بالتعقيدات والمشاكل التي ترافق نسبة رسوم الكتب الصفوية إلى أنامل بعينها. فقد وضّح ويلج أن اقا ميراك هو الذي صمم ونفذ هذا الرسم، وأكمله مير سيد علي، نجل مير مصوّر، الذي كتب على الجدران تكريماً لولده وانجازه غير المعترف به. يُنظر:

Welch، Persian Painting، p. 72 and Wonders، p. 78.

بمعنى آخر أن الرسم هو من عمل مير مصوّر الذي ترك توقيعه بفطنة على بقعة مهدمة من جدران القصر الخرب، كما أنه أثنى على نفسه لإنجاز العمل على أكمل وجه؛ وهذا من شأنه أن يتفق مع المعلومة التي ذكرها دوست محمد الذي قال بأن كلا الرسمين أغا ميراك ومير مصوّر عملا في المخطوطة.

Thackston، Century of Princes، p. 348.

19. راجع الهامش رقم 58 أدناه.

20. Eskandar Beg Monshi، History of Shah ’Abbas the Great، Roger Savory، trans. (Boulder، CO، 1978)، pp. 270-1.

21. للمزيد من تاريخ الأناضول القديم، ينظر الفصل العاشر، وعن نسبة السجادة إلى إيران القرن الخامس عشر، راجع الفصل الخامسن هامش رقم 39.

22. Amy Briggs، “Timurid Carpets،” Ars Islamica 7 (1940): 20-54.

23. London، Victoria and Albert Museum، 272-1893، 10.5 x 5.3 m; Los Angeles، County Mus. 53.50.2; 7.3 x 4.1 m.

وقد قُطعت حافات الخارجية والحقل الأسفل من سجادة لوس انجلس، ربما نهاية القرن التاسع عشر واستخدمت لتصليح سجادة موجودة الآن في لندن. يُنظر:

Rexford Stead، The Ardabil Carpets (Malibu، 1974) and Encyclopaedia Iranica، s.v. “Ardabîl Carpet” by M. Beattie.

24. Milan، Poldi Pezzoli Museum، inv. no 154.

للسجادة خيوط سداة من الحرير وثلاث غرزاتٍ من القطن بعد كل صف من العقد المتناسقة. هناك مايقارب الاحدى واربعين عقدةً لكل سنتميتر مربع، أي مايساوي 8.5 مليون عقدة في السجادة إجمالاً.

F. sarre and H. Trenwald، Old Oriental Carpets (Vienna and Leipzig، 1929).

25. وقد قرئ التاريخ على أنه 929 (3-1522)، بيد أن التاريخ الأخير أكثر وثوقاً.

26. خُصص أحد أعداد مجلة متحف بوسطن [Boston Museum Bulletin (69 [1971)] للبحث في هذه السجادة، ومن بين أوراقها مقالات لكلٍ من:

Maurice Dimand، William Hanaway، Richard Ettinghausen

فضلاً على ملحق فني قدمه لاري سالمون. وللسجادة ثلاث غرزاتٍ من سداة الحرير بعد كل صف من العقد. أما السجادتان الخريان فموجودتان في فيينا:

Österreichisches Musuem für angewandte Kunst) and Stockholm (Royal Palace Collection).

27. Ehsan Echraghi، “Description contemporain des peintures murales disparues des palais de Sâh Tahmâsp à Qazvin،” Ars et société dans le monde iranien، ed. C. Adle (Paris، 1982)، pp. 117-26.

28. Eskandar Beg Monshi، History of Shah ’Abbas، p. 311 and Massumeh Farhad and Marianna Shrere Simpson، “Sources for the Study of Safavid painting and Patronage، or Mefieze-nous de Qazi Ahmad،” Muqarnas 10 (1993): 286-91.

29. Washington DC، Freer Gallery of Art 46.12. Marianna Shreve Sim-son، “The Production and Patronage of the Haft Aurang by Jâmî in the Freer Gallery of Art،” Ars Orientalis 13 (1982)، pp. 93-119.

30. الورقة رقم 235 اليمنى، مثلاً، تفتقر إلى النص الشعري والديكور الذهبي للهوامش.

31. Simpson، “Production and Patronage،” p. 110.

وقد أشار الكاتب أعلاه، سيمسون، إلى أن احدى الورقات المصورة فُصلت من قصة ليلى والمجنون.

32. يُنظر:

Simpson، “Production and Patronage،” p. 110، fn. 2، for a list of the earlier discussions of the attributions.

33. يوجد في اسطنبول ضمن مكتبة قصر طوبقبو كراس للخطوط الخاصة بالقرن الخامس عشر، خزينة 2310، الذي أُعدّ في هراة برعاية بيسنكور (المتوفى 1433). ويضم الكراس نماذج من أعمال جهابذة الخط في القرن الرابع عشر. وعلاوة على ذلك، يوجد أيضاً كراريس قصاصات ضمن مكتبة قصر طوبقبو، الخزينة 2152، 2153، 2160.

33. يوجد في اسطنبول ثلاثة كراريس مهمة نجت من عاديات الزمن؛ ففي سنة 45-1544، أعدّ دوست محمد لكراس (49-1517)، وهو شقيق طهماسب (اسطنبول، مكتبة قصر طوبقبو، خزينة 2145). كما أعدّ مالك ديلمي كراساً سنة 61-1560 / 958 لأمير حسين بيك، وزير الخزينة لدى طهماسب (اسطنبول، مكتبة قصر طوبقبو، خزينة 2151). وأعد الخطاط مير سيد احمد مشهدي، الذي كان معلم القاضي احمد، كاتب سير الخطاطين والرسامين، كراساً ثالثاً سنة 5-1564 / 972 لأمير غايب بيك (اسطنبول، مكتبة قصر طوبقبو، خزينة 2161). وترجم مقدمات الكراريس الثلاث:

W. M. Thackston، A Century of Princes.

35. Thackson، A Century of Princes، p. 356.

36. Bier، ed.، Woven from the Soul، Spun from the Heart: Textile Arts of Safavid and Qajar Iran 16th-19th Centuries (Washington، DC، 1987)، pp.

194-7; nos. 30-32 and J. Algrove McDowell، "Textiles،" The Arts of Persia، ed. R. W. Ferrier (New Haven and London، 1989)، p. 162.

37. Milton Sonday، "Pattern and Weaves: Safavid Lampas and Velvet،" Carol Bier، ed.، Woven from the Soul، Spun from the Heart: Textile Arts of Safavid and Qajar Iran 16th-19th Centuries (Washington، DC، 1987)، pp. 57-83.

38. B. W. Robinson، "Isma'il II's Copy of the Shahnama،" Iran 14 (1976)، pp. 1-8.

39. Vartan Gregorian، "Minorities of Isfahan: The Armenian Community of Isfahan 1587-1722،" Studies on Isfahan، ed. R. Holod، Iranian Studies 7 (1974)، pp. 652-80.

40. Munich، Residenz Museum، no. WC3; it measures 2.4 x 1.3 meters.

41. Tadeusz Mankowski، "Some Documents from Polish Sources Relating to Carpet Making in the Time of Shah 'Abbas I"، Survey of Persian Art، pp. 2431-6.

42. باعت عائلة آل دوريا أحد الزوجين إلى جون دي روكافيلر، الذي انتقلت منه إلى متحف المتروبوليتان 50. 190.5. يُنظر:

Maurice Dimand and Jean Mailey، Oriental Rugs in the Metropolitan Mu-seum of Art (New York، 1973)، no. 18.

بينما بيع الآخر سنة 1976 في كولناكي، بلندن إلى متحف طهران للسجاد. يُنظر:

Donald King، "The Doria Polonaise Carpet،" Persian and Mughal Art (London، 1976)، pp. 301-10.

43. Jenny Housego، "Carpets"، The Arts of Persia، ed. R. W. Ferrier (New Haven and London، 1989)، pp. 130-2.

44. May H. Beatty، Carpets of Central Persia (London، 1976).

45. M. S. Dimand، "A Persian Garden Carpet in Jaipur Museum،" Ars Is-lamica 7 (1940)، pp. 93-96.

46. Dublin، Chester Beatty Library، Pers. MS 277. See Anthony Welch، Artists for the Shah (New Haven، 1976)، pp. 106-25.

47. وقد ترك توقيعه على نحوٍ مختلف في مدونات تاريخية متعددة (مثلاً رضا، رضائي عباسي، اقا رضا، الخ)؛ ولكن يُنظر:

I. Stchoukine، Les peintures des manuscrits de Shah 'Abbas Ier à la fin des Safavis (Paris، 1964)، pp. 84-133.

48. يُنظر:

Marianna Shreve Simpson، Arab and Persian Painting in the Fogg Art Mu-seum (Cambridge، MA، 1980)، no. 29.

49. سانت بيتسبورغ، هيرميتاج، "إمرأة في وضع الركوع". يُنظر:

Marianna Shreve Simpson، Arab and Persian Painting in the Fogg Art Mu-seum (Cambridge، MA، 1980)، no. 29.

50. Sheila R. Canby، "Age and Time in the Work of Riza،" Persian Masters: Five Centuries of Painting (Bombay، 1990)، pp. 71-84.

51. ونقلاً عن أي ويلچ في "شاه عباس والفنون في اصفهان" (ص 147) ولد معين سنة 1617 على الأرجح؛ وأن أول أعماله أرخت سنة 1635 وآخرها في 1707؛ وأنه توفي في السنة اللاحقة. وقد بحث في سيرته وحياته المهنية الرائعة عدد من المهتمين منهم، معصومة فرهاد:

Massumeh Farhad، "The Art of Mu'in Musavvir: A Mirror of His Time"، Persian Masters: Five Centuries of Painting (Bombay، 1990)، p. 114.

وتعتقد معصومة فرهاد أن نشاطه المهني توقف مبكراً، ربما في العقد 1690.

52. Massumeh Farhad، "An Artist's Impression: Mu'in Musavvir's Tiger Attacking a Youth،" Muqarnas 9 (1992).

53. وقد سبب التاريخ الكثير من الإربك واللغط. يُنظر المصدر السابق لمعصومة فرهاد. وربما كان سبب البرد القارص للعصر الجليدي القصير في شمال أوربا، عندما تجمد نهر التيمس شتاء عام 4-1683، ما أتاح إقامة المعرض فوق الجليد.

54. هناك نسخة في مكتبة جامعة برنستون، مجموعة كاريت، G 96. الأخرى كانت سابقاً معروضة في لندن سنة 1931:

Laurence Binyon، J. V. S. Wilkinson، and Basil Gray، Persian Miniature Painting (London، 1933)، no. 374 and pl. CXII A.

54. تجلت بوصفها جنساً أدبياً بثلاثة رسوم تبين فناناً جالساً في عمله. إن هذا الإرث المتمثل بتجسيد رسام في عمله مستمد من مصدر أوربي. وأقدم نموذج هو صورة أوربية لفنان تركي يستأنف عمله (بوسطن، متحف ايزابيلا ستيوارت

P15e 18-3) نُسبت إلى بيليني، لكنها قد تكون من عمل كوستانزو دا فيرارا. كما أنها غدت أنموذجاً لصورة تركية تُظهر فناناً تركياً (واشنطن دي سي، فريير كاليري، 32.28)، ويبدو فيها الفنان وهو يرسم شخصاً بزي تركي. ويبدو أن الصورة انتقلت بعيداً حتى الهند، ربما عبر إيران، إذ أستخدمت معكوسةً في مرآة لرسم هندي يظهر فناناً تركياً يرسم تركياً أيضاً (كويت، دار الآثار الإسلامية، LNS 57 MS). يُنظر:

Esin Atil، ed. Islamic Art and Patronage: Treasures from Kuwait (New York، 1990)، figs. 29، 30 and no. 79.

وواحدة من بين بضعة رسوم لفنان فارسي، ليس في العمل هذه المرة، وهي صورة مير سيد علي لأبيه الطاعن في السن، وهو يقدم إلتماساً (سنة 1565 على الأرجح) إلى الحاكم المغولي أكبر (باريس، موزيه كوميه، باعارة مددت من متحف اللوفر، 3.619I،b). يُنظر:

S. C. Welch، Wonders of the Age، no. 81.

56. A. A. Ivanov، "The Life of Muhammad Zaman: A Reconsideration"، Iran 17 (1979)، pp. 65-70 and Eleanor Sims، "The European Print Sources of Paintings by the Seventeenth-Century Persian Painter، Muhammad-Zaman ibn Haji Yusuf of Qum،" in Henri Zerner، ed.، Le Stampe e la di-fusione delle immagini e digli stili (Bologna، 1983)، pp. 73-83.

57. Fol. 203r: Bahram Gur Killing a Dragon; fol. 213a: Fitna Astonishing Bahram Gur

fol. 221b: Bahram Gur and the Indian Princess. A fourth painting، depicting Majnun and the Animals، was formerly in the collection of Edwin Binney، 3rd (see A. Welch، Shah 'Abbas، no. 71) is now in the Art and History Trust Collection. See Persian and Mughal Art (London، 1976)، no. 60 and p. 84.

وتنسخ توقيعات محمد زمان على الرسوم توقيع سلفه مير مصوّر على الورقة 15 اليسرى، إذ تركت التواقيع على منطقة أصابها الضرر من الجدران السود من العمارة، وتضم أيضاً زوج من الأسطر الشعرية مع اسمه والتاريخ.

58. Fitna replaces Azada in Firdausi's version of the story in the Shahnama.

59. Eleanor G. Sims، "Five Seventeenth-Century Persian Oil Paintings،" Persian and Mughal Art (London، 1976)، pp. 223-32.

60. للمزيد من سيرة حياة هذا الفنان، يُنظر:

Robert Skelton، "'Abbasi، Shaykh،" in Encyclopaedia Iranica.

61. القطعة الوحيدة التي أرخت هي زجاجة صغيرة (ارتفاعها 21.5 سم) لم يعرف لها مصدر؛ نُشرت لمعلومات الطبع والتواريخ المتوقعة في:

H. Wallis، Typical Examples of Persian and Oriental Art، I London، 1893; reproduced in Watson، Persian Lustre Ware، fig. 136) shows the mark on the base، but the reading is unclear and both 1062 / 1651 and 1084 / 1673 are possible.

62. Rapoport، "K voprosu o pozdney lyustrovoy keramike Irana" [Objects of late Iranian ceramics signed by the master Hatim]، Soobschcheniya Go-sudarstvennogo Ermitazha 31 (1970)، pp. 54-6.

63. E.g. British Museum 91، 6-17.5، for which see Watson، Persian Lustre Ware، fig. 140.

64. يُنظر:

J. R. Perry، Karim Khan Zand: A History of Iran، 1747-1779 (Chicago and London، 1979).

الفصل الثالث عشر: العمارة في ايران في عهد الصفويين والزنديين

1. W. Kleiss، "Der safavidische Pavillon in Qazvin،" Archäeologische Mit-teilungen aus Iran n.s. 9 (1976): 290-98.

2. راجع الفصل الثاني عشر، هامش 29.

3. Ingeborg Luschey-Schmeisser، "Der Wand- und Deckenschmuck eines safavidischen Palastes in Nayin،" Archäologische Mitteilungen aus Iran، n.s. 2 (1969): 183-92 and "Ein neuer Raum in Nayin،" Archäologische Mitteilungen aus Iran، n.s. 5 (1972): 309-14.

4. Robert D. McChesney، "Waqf and Public Policy: The Waqfs of Shah 'Abbas، 1011-1023 / 1602-1614،" Asian and African Studies 15 (1981): 165-90; idem.، "Four Sources on Shah 'Abbas's Building of Isfahan،" Muqarnas 5 (1988): 103-34; idem.، "Postscript to 'Four Sources on Shah 'Abbas's Building of Isfahan'،" Muqarnas 8 (1991): 137-8.

5. للمزيد عن التاريخ العماري للميدان، يُنظر:
E. Galdieri and R. Orazi، Progetto di sistemazione del Maydan-i Sah (Rome، 1969) and E. Galdieri، "Two Building Phases of the Time of Sah 'Abbas I in the Maydan-i Sah of Isfahan. Preliminary Note،" East and West، n.s. 20 (1970): 60-69. On the travellers to Isfahan، see Roger St - vens، "European Visitors to the Safavid Court،" Iranian Studies 7 (1974): .421-57

Heinz Gaube and Eugen Wirth، Der Bazar von Isfahan (Wiesbaden، .6 1978) and Heinz Gaube، Iranian Cites (New York، 1979)، pp. 87-92 have .reconstructed much of the original layout

7. إن الآجر المتلألئ خلف حلية الكابل للإيوان حديث، إذ أضيف خلال حملة التجديد في عهد رضا شاه بهلوي سنة 1929؛ قارن الصور التي أخذها البابا في:
.[Survey of Persian Art (pls 481 & 482) with [13.7

8. يُنظر على سبيل المثال المرقد الخاص بالقرن العاشر للسامانيين ببخارى، كما مصور في:
.Ettinghausen and Grabar، The Art and Architecture of Islam، figs 219-21

.Ettinghausen and Grabar، Art and architecture of Islam، fig. 274 .9

10. فقد نص الوقف الخاص بالمسجد.

McChesney، "Four Sources on the Building of Isfahan،" Muqarnas 5 .11 .(1988): 120-23

12. إن أفضل دراسة عن العمل في مشهد، في:
Robert Hillenbrand، "Safavid Architecture،" Cambridge History of Iran 6 .(1986)، pp. 789-92

Ettinghausen and Grabar، Art and Architecture of Islam، pp. 276-8، .13 .309، 323

Maxime Siroux، Caravansérails d'Iran et petites constructions routières .14 (Cairo، 1949); idem.، Anciennes voies et monuments routiers de la région d'Isfahan (Cairo، 1971); idem.، "Les caravansérais routiers safavides،" Ir - nian Studies 7 (1974): 348-79; Muhammad-Yusuf Kiani، Iranian Carava - .(serais with Particular Reference to the Safavid Period (Tokyo، 1978

Ernst Grube، "Wall Paintings in the Seventeenth Century Monuments .15 .of Isfahan،" Iranian Studies 7 (1974): 511-42

Basil Gray، "The Arts in the Safavid Period،" Cambridge History of .16 .Iran، vol. 6 (Cambridge، 1986)، pp. 903-4 with other references

Eleanor Sims، "Late Safavid Painting: The Chehel Sutun، The Arm - .17 nian Houses، the Oil Paintings،" Akten des VII. Internationalen Kongres - es für Iranische Kunst und Archäologie. München 7-10. September 1976 .(Berlin، 1979)، pp. 408-18

Eleanor Sims، "Late Safavid Painting: The Chehel Sutun، The Arm - .18 nian Houses، the Oil Paintings،" Akten des VII. Internationalen Kongres - es für Iranische Kunst und Archäologie. München 7-10. September 1976 .(Berlin، 1979)، pp. 408-18

Ettinghausen and Grabar، Art and Architecture of Islam، pp. 58-62; for .19 .(Afrasiyab see G. Azarpay، Soghdian Painting (Berkeley، 1981

Ingeborg Luschey-Schmeisser، The Pictorial Tile Cycle of Hast Behest.20 .(in Isfahan and its Iconographic Tradition (Rome، 1978

E. g. Victoria and Albert Museum (illustrated in Basil Gray، "The Arts .21 in the Safavid Period،" Cambridge History of Iran 5، p. 905 and pl. 69)، Metropolitan Museum of Art 1903.9a، b، and c (a panel composed of thi - ty-two tiles and measuring 1.98 metres long) and Paris، Musée des Arts .Decoratifs

التقط سارر صورةً فوتغرافيةً للجناح (الذي تخرّب حالياً) الواقع إلى الطرف الشمالي من جاهار باغ مع لوحاتٍ من الآجر موجودة في الموقع . يُنظر:
Ingeborg Luschey-Schmeisser، The Pictorial Tile Cycle of of Hašt Behešt in .Isfahān and its Iconographic Tradition (Rome، 1978)، p. 187 and fig. 201

Hillenbrand، "Safavid architecture،" Cambridge History of Iran، vol. 6، .22 .pp. 808-11; Survey of Persian Art. pp. 1213-15

Alī Bihrūzī: Julga-yi Shīrāz [The plain of Shiraz] (Shiraz، 1347 s - .23 .lar / 1969)، pp. 125-267

الفصل الرابع عشر: العمارة والفنون في آسيا المركزية في حقبة الأوزبك

1. أحياناً يُطلق عليهم "آل عبدالخير" نسبةً إلى جدهم عبدالخير الذي استولى على خوارزم بعد دحر اليموريين سنة 1447، وحفيده أيضاً محمد شيباني (العهد 10-1500) الذي فتح بلاد ماوراء النهر بعد قضائه على ذيول التيموريين سنة 1500.

2. ويُطلق عليهم أيضاً بـ "الجانيين" نسبةً إلى مؤسس السلالة في بلاد ماوراء النهر أو "الأسترخانيين" نسبة إلى أصول العائلة المزعومة في مدينة حاج طرخان (استراخان) على نهر الفولكا. لمعرفة المزيد عن تفضيل لقب "توقي تيمور"، يُنظر:
Robert D. McChesney، "The Reforms of Bāqī Muhammad Khān،" Central .Asiatic Journal 24 (1980): 69-84

3. إن أفضل من قدّم للنظام السياسي هو:
Robert McChesney's article "Central Asia. VI. In the 10th-12th / 16th- .18th Centuries" in the Encyclopaedia Iranica، vol. 5، fasc. 2

4. في الأعم الأغلب، هذه المباني بقيت مجهولة، فضلاً عن الإفتقار إلى مسح العمارة الخاصة بهذه الحقبة.

5. كان عبيدالله إبن أخ محمد شيباني، والحفيد الأكبر لعبدالخير.

6. يُنظر:
.Ettinghausen and Grabar، The Art and Architecture of Islam، fig. 290

7. لسيرة مختصرة، يُنظر:
Encyclopaedia Iranica I، fasc. 2. pp. 198-99، s.v. "'Abdallāh Khān b. Eskandar." Like 'Ubaydallah، 'Abdallah's father Iskandar was a great- .grandson of Abu'l-Khayr

Robert D. McChesney، "Economic and Social Aspects of the Public A - .8 chitecture of Bukhara in the 1560's and 1570's،" Islamic Art 2 (1987): 217- .42

9. لسيرة مختصرة، يُنظر:
.Encyclopaedia Iranica، vol. 1، fasc. 1، p. 99

10. عن أوقاف المزار، يُنظر:
R. D. McChesney، Waqf in Central Asia: Four Hundred Years in the Hi - .(tory of a Muslim Shrine، 1480-1889 (Princeton، 1991

11. لمقدمة عامة، يُنظر:
M. M. Ashrafi-Aini، "The School of Bukhara to c. 1550،" Arts of the Book ;in Central Asia، ed. Basil Gray (Boulder، 1979)، pp. 249-73

وحول مسألة الإرث التيموري، يُنظر:
Thomas W. Lentz and Glenn D. Lowry، Timur and the Princely Vision .(Los Angeles، 1989)، Chapter V

12. طاشقند، المكتبة الشرقية لأكاديمية العلوم للأوزبك، المخطوطات 5369؛ يُنظر:
Olympiada Galerkina، Mawarannahr Book Painting (Leningrad، 1980)، .pls. 3-4

13. واشنطن دي سي، متحف فريير كاليري للفنون، 8 / 32.5؛ للمخطوطة المتوسطة الحجم (26.5 في 17 سم) غلاف لامع (من الوارنيش) وأربعة رسوم بحجم الورقة. يُنظر:
Laurence Binyon، J. V. S. Wilkinson and B. Gray، Persian Miniature Painting (London، 1933; reprint New York، 1971)، no. 106 with black-and-white illustrations of all four paintings، and B. Gray، ed. Arts of the Book in Central Asia، with colour plates of two and black-and-white i - lustrations of the other two. See also Ivan Stchoukine، "Un manuscrit de Mehr et Moshtari illustré à Herat، vers 1430،" Arts Asiatique 8 (1961): 83- .92

14. المكتبة البريطانية، أو آر 6810 و الإضافة 25900؛ راجع الفصل الخامس.

15. مؤسسة بودمر، المخطوطات 30. يُنظر:
Basil Robinson، "An Unpublished Manuscript of the Gulistan of Saudi،" Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens. In Memoriam Ernst Diez، ed. O. Aslanapa (Istanbul، 1963)، pp. 223-36; Lentz and Lowry، Timur and the Princely Vision، p. 307 and fig. 101; two of the paintings are reproduced in color in B. Gray، ed.، Arts of the Book in Central Asia، pls. LXXVI- .LXXVII

Soudevar Collection; Lentz and Lowry، Timur and the Princely V - .16 .sion، no. 157

17. Washington، DC، Freer Gallery of Art، 56.14;

18. لقد أستنسخت الواجهة المزدوجة التي تُظهر شاباً يقرأ ومشهد نزهة بالأبيض والأسود في:
M. Dickson & S. C. Welch، The Houghton Shahnameh (Cambridge، MA، 1982)، figs. 41-42.

19.
لقد فُصلت اللوحة "حدث في مسجد" عن المخطوطة (مجموعة كارتير سابقاً) وهو الآن ملكية شخصية لأحدهم؛ يُنظر:
Welch، Wonders of the Age: Masterpieces of Early Safavid Pain- ing،1501-1576 (Cambridge، MA، 1979)، fig. 42.
ترك السلطان محمد توقيعه على الورقة 135 اليمنى، وتُظهر "مجاز الثمالة" (راجع الصورة 211).

20. يُنظر سيرة حياة الأخير في:
Priscilla Soucek، "'Abdallāh Bokārī،" Encyclopaedia Iranica، vol. 1، fasc. 2، pp. 193-95.

21. دبلن،مكتبة متحف جيستر بيتي، القسم الفارسي، المخطوطات 215؛ يُنظر:
Binyon، Wilkinson and Gray، Persian Miniature Painting، no. 110 and pl. LXXXI; color reproduction in Arts of the Book in Central Asia، pl. LX- VIII.

22. جُمعت بضعة نماذج في كراس قدّم إلى مكتبة المزار في مشهد ونُشرت في:
Binyon، Wilkinson، and Gray، Persian Miniature Painting، pls. LXXXVI and LXXVII.

23. Istanbul، Topkapı Palace Library، Revan 1549; see Güner Inal، "Topkapı Sarayı Koleksiyonundaki Sultanî Bir Özbek Şehnamesi،" Sanat Tarihi Yıllıgı 6 (1974-75): 303-22 (with English summary).

24. The paintings from the manuscript، Patna، Khudabakhsh Library، MS. 229، are unpublished. See Mark Zebrowski، Deccani Painting (London، 1983)، pp. 155-56.

25. Tashkent، Institute for Oriental Studies، MS 4472; colour illustrations in Olympiada Galerkina، Mawarannahr Book Painting (Leningrad، 1980)، pls. 42-46; A. M. Ismailova، Oriental Miniatures (Tashkent، 1980)، pls. 35-37.

26. Tashkent، Institute for Oriental Studies، MS 4472; colour illustrations in Olympiada Galerkina، Mawarannahr Book Painting (Leningrad، 1980)، pls. 42-46; A. M. Ismailova، Oriental Miniatures (Tashkent، 1980)، pls. 35-37.

27. O. F. Akimushkin and A. A. Ivanov، "Une école artistique meconnue: Boxara au XVIIe siècle،" Art et societé dans le Monde Iranien، ed. C. Adle (Paris، 1982)، pp. 127-39.

28. Dublin، Chester Beatty Library، Pers. MS 297. See A. J. Arberry and others: The Chester Beatty Library. A Catalogue of the Persian Man- scripts and Miniatures، 3 vols (Dublin، 1959-62)، no. 297.

29.
St. Petersburg، State Public Library، MS 66; colour illustrations in Ashrafi، Persian-Tajik Poetry، pls. 86-91; Galerkina، Mawarannahr Book Painting، pls. 47-48.

الفصل الخامس عشر: العمارة في عصر العثمانيين بعد فتح القسطنطينية

1. للمزيد عن العمارة في عصر العثمانيين، يُنظر:
Aptullah Kuran، The Mosque in Early Ottoman Architecture، (Chicago، 1967); Godfrey Goodwin، A History of Ottoman Architecture (Baltimore، 1971); and Dogan Kuban، "Architecture of the Ottoman period،" The art and architecture of Turkey، Ekrem Akurgal، ed. (New York، 1980). On the impact of Hagia Sophia، see Gülru Necipoglu، "The Life of an Imperial Monument: Hagia Sophia after Byzantium،" in Hagia Sophia: From the Age of Justinian to the Present، ed. Robert Mark and Ahmet Ş. Çakmak (Cambridge، 1992)، pp. 195-225.

2. Gülru Necipoglu، Architecture، Ceremonial، and Power: The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries (New York and Ca- bridge، MA، 1991)، p. 10.

3. للمزيد عن أصل ونشأة هذه المجموعة الرائعة من الهياكل العمارية، يُنظر:
Necipoglu، Topkapı Palace.

4. يقع الجزء الخارجي من قصر طوبقبو (أو طوب قبو سو أي بوابة المدفعية) على طرف شبه جزيرة "سيراجيو" قرب موضع المدفع الذي اختاره السلطان احمد الثاني للسيطرة على البوسفور والقرن الذهبي. وفي نهاية القرن الثامن عشر، تمكن بناء هيكل عماري سكني (قصر طوبقبو)، واتخذت المنطقة المحيطة به اسمها منه ليُصبح مجمعاً سكنياً للسلاطين العثمانيين.

5. Necipoglu، Topkapı Palace، pp. 210ff. which now supercedes E. H. A- verdi، Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri [The period of the Conqueror in Ottoman architecture]، pp. 4، 736-55; S. H. Eldem، Köşkler ve Kasırlar [Kiosks and pavilions]، 1 (Istanbul، 1969)، pp. 61-79.

6. Gülru Necipoglu، "From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth-Century Ceramic Tiles،" Muqarnas 7 (1990)، p. 137.

7. في تركيا الحديثة سميت هذه المجمعات بـ "كلليات külliyes"، بيد أن هذا مصطلح حديث، ونشأ عندما بدأ المصطلح "عمارت imārat" بالإنحسار ليعني "جزء" من العمارة تحديداً، وهو مطبخ الحساء. إن فكرة مجمع الضريح عرفها اليخانيو إيران قبلهم؛ راجع الفصل الثاني.

8. نقلت قبورُهم التي جُعلت من الرخام السماقي إلى قصر محمد الجديد، إذ يمكن رؤية بعضها في باطن الأرض بين جنيللي كيوسك والمتحف الأثري. وفي أعقاب فتح آيا صوفيا وتحويلها إلى مسجد، كانت كنيسة الرسل القديسيين قد تحولت إلى الكاثدرائية البطريركية.

9. للمزيد عن زيارة فيلاريت إلى اسطنبول، يُنظر:
Marcell Restle، "Bauplanung und Baugesinnung unter Mehmed II Fātih،" Pantheon 39 (1981): 361-67 and Julian Raby، "Pride and Prejudice: M- hmed the Conqueror and the Italian Portrait Medal،" Italian Medals: Stu- ies in the History of Art، 21 Graham Pollard، ed.، (Washington، DC، Natio- al Gallery of Art، 1987)، pp. 171-94، esp. Appendix 3.

10. Mehmet Aga-Oglu، "The Fatih Mosque at Constantinople،" Art Bu- letin 12 (1930): 179-95.

11. توجد أول شبه قبة في العمارة العثمانية قبل فتح القسطنطينية في جامع ياشي بيه في تيرا قرب آيدن. وتوجد شبه قبة بقطر احد عشر متراً في مسجد الزاوية الذي بناه روم محمد باشا في اسكودار باسطنبول سنة 1471، إي معاصراً لجامع الفاتح. أمّا المؤسس، وهو الوزير الثاني لدى محمد الثاني من عام 1466، والوزير الكبير من عام 1468 حتى العام 1471، فكان بيزنطياً. يُنظر:
Kuran، Mosque in Early Ottoman Architecture، pp. 91، 96-7; Goodwin، O- toman Architecture، pp. 114-5 with wrong date.
وقد كانت العلاقة بين المسجد العثماني الكلاسيكي وآيا صوفيا موضع سجال محتدم، إذ حاول بعض الباحثين اثبات أن هناك تشابهاً غير مهم بينهما. يُنظر:
Aptullah Kuran، Sinan: The Grand Old Master of Ottoman Architecture (Washington، DC and Istanbul، 1987)، p. 19; Albert Gabriel، "Les Mosquées de Constantinople،" Syria 7 (1927): 359-491; Martin A. Charles، "Haghia Sophia and the Great Imperial Mosques،" The Art Bulletin 12 (1930): 321-44، etc.

12. Necipoglu، "International Timurid".

13. Fatih Mehmet II Vakfiyeleri [Endowment deeds of Mehmed II the Conqueror] (Ankara، 1938)، Ekrem Hakkı Ayverdi، Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri (855-886 / 1451-1581) [The Fatih period of Ottoman archite- ture]، 4 vols. (Istanbul، 1973)، 3:385-87. See Gülru Necipoglu-Kafadar، "The Süleymaniye Complex in Istanbul: An Interpretation،" Muqarnas 3 (1985): 92-117.

14. للمزيد عن العمارة في عصر بايزيد الثاني، يُنظر:
Goodwin، Ottoman Architecture، pp. 143-94.

15. لقد نُقل مراراً أن الشرفة بُنيت في أعقاب محاولة هددت حياة السلطان، لكن هذه الرواية لم تكن إلّا اسطورة لمَعلم غير مألوف. ويمكن مقارنة الشرفة بنموذج آخر مشابه في جامع أشرف أوغلو في بيشهير (الصورة 167)، على الرغم منّ انها قد تعكس نمط من الطراز فقد في جامع محمد الثاني باسطنبول.

16. إن أهم مرحلةً شهدها عصر السلطان سليم هي ظهور "موضة" لمدة قصيرة في اسطنبول وماحولها قوامها الديكور العماري بطراز مملوكي، مع دادو مؤلف من شرائط رقيقة من الرخام الملون. وتمظهر هذا الديكور في رواق المجلس الجديد خلف مقعد الوزير الكبير، على عمارة تُعرف الآن بـ"جناح البردة المقدسة" وفي الجوسق الرخامي على الشاطئ، كما وجدت هذه الكسوة الرخامية في قصر جوبان مصطفى باشا الذي كان نائباً للملك على مصر سنة 1522، في اسطنبول وكذلك في مجمعه في كبزه. يُنظر:
Necipoglu، Topkapı Palace، p. 83.

Şerafettin Turan، "Osmanlı teşkilâtında hassa mimarları" [Royal arch - .17
tects in Ottoman administration]، Tarih Araştırmaları Dergisi 1 (1963):
.157-202; Italian summary in 2. Cong. int. arte turca 1963، pp. 259-63

18. يُنظر الأحدث:

Kuran، Sinan; Dogan Kuban، "The Style of Sinan's Domed Structures،"
.(Muqarnas 4 (1987): 72-97; and Arthur Stratton، Sinan (London، 1972

.Kuran، Sinan، p. 64 .19

.Kuran، Sinan، pp. 55-60 .20

.Kuran، Sinan، p. 68 .21

Filiz Yenişehirlioglu، "Les grandes lignes de l'evolution du programme .22
décoratif en céramique des monuments ottomans au cours du XVIème si -
cle،" Erdem 1 (1985): 456-65، and Gulrü Necipoglu، "From International
Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth-Century Ceramic
.Tiles،" Muqarnas 7 (1990): 142-43

23. يُنظر:

Ettinghausen and Grabar، pp. 26-34، Priscilla P. Soucek، "The Temple of
Solomon in Islamic Legend and Art،" Temple of Solomon، J. Gutmann،
ed. (Missoula، MN، 1976)، and Gülru Necipoglu-Kafadar، "The Süleyma -
.iye Complex in Istanbul: An Interpretation،" Muqarnas 3 (1985): 100-101

Gülru Necipoglu، "From International Timurid to Ottoman: A Change .24
.of Taste in Sixteenth-Century Ceramic Tiles،" Muqarnas 7 (1990)، p. 137

Max van Berchem، Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arab - .25
carum، pt 2: Syrie du Sud; vol. 2، Jerusalem "Haram" (Cairo، 1927)، pp.
.329ff، nos 238 ff

Arthur Lane، "The Ottoman Pottery of Isnik،" Ars Orientalis 2 (1954): .26
.247-81

Jean Sauvaget، "Les caravansérails syriens du Hadjdj de Constantin - .27
.ple،" Ars Islamica 4 (1934): 98-121

.Kuran، Sinan، pp. 74-78 .28

Necipoglu، "From International Timurid to Ottoman: A Change of .29
.Taste in Sixteenth-Century Ceramic Tiles،" Muqarnas 7 (1990)، p. 157

Necipoglu-Kafadar، "The Süleymaniye Complex in Istanbul: An Inte - .30
.pretation،" Muqarnas 3 (1985): 92-117

Kemal Edib Kürkçüoglu، Süleymaniye Vakfiyesi [The endowment deed .31
.of the Süleymaniye] (Ankara، 1962)، pp. 33-37

Ömer Lutfi Barkan، "L'Organisation du travail dans la chantier d'une .32
grande mosquée à Istanbul au XVIe siècle،" Annales 17 (1962): 1093-1106;
Ömer Lutfi Barkan، Süleymaniye Camii ve Imareti Insaati (1550-1557)
[The construction of the Süleymaniye mosque and its adjoining buildings
(1550-1557)]، 2 vols، (Ankara، 1972-79); J. M. Rogers، "The State and the
Arts in Ottoman Turkey: The Stones of Süleymaniye،" International Jou -
.nal of Middle East Studies 14 (1982): 71-86، 283-313

33. تُفيد عبارة في حجة الوقف بأن المسجد كان من الممكن أن يُزَخرف باللآلئ والياقوت "وحيثُ أن تزيين المقدسات بالحجر الكريم والذهب والفضة لم يكن من شريعة النبي، لم تستخدم هذه المواد في تشييد الجامع ، وأستيعض عنها بتعزيز الخدمات المقدمة للمسجد وتدعيم بنائه".

Kürkçüoglu، Süleymaniye Vakfiyesi، p. 22 quoted in Gülru Necipoglu-K -
fadar، "The Süleymaniye Complex in Istanbul: An Interpretation،' Muqa -
.nas 3 (1985)، p. 107

Nurhan Atasoy and Julian Raby، Iznik: The Pottery of Ottoman Tu - .34
.key (London، 1989)، p. 220

J. M. Rogers and R. M. Ward، Süleyman the Magnificent (London، .35
.1988)، p. 11

Kuran، Sinan، pp. 138-48; Goodwin، Ottoman Architecture، pp. 249- .36
52; Walter B. Denny، "Ceramics،" in Turkish Art، ed. Esin Atıl (Was -
ington، DC، 1980)، pp. 239-98; and Walter B. Denny، The ceramics of the
.(mosque of Rüstem Pasha and the environment of change (New York، 1977

.Atasoy and Raby، Iznik، p. 228 .37

Walter B. Denny، "Ceramic revetments of the mosque of the Ramazan .38
Oglu in Adana،" IVème Congrès international d'art turc (Aix-en-
.Provence، 1976)، pp. 57-66

39. مقتبس من:

.Sinan، pp. 168-69

.Jale Erzen، "Sinan as Anti-Classicist،" Muqarnas 5 (1988): 70-86 .40

Dogan Kuban، ¬Sinan، The Macmillan Encyclopedia of Architects، ed. .41
.(A. K. Placzek، 4 vols (New York، 1982

42. للاطلاع على سيرة حياة محمد والدور في مانيسا، يُنظر:

Howard Crane، Risāle-i Mi'māriyye: An Early Seventeenth-Century Ott -
.man Treatise on Architecture (Leiden، 1987)، p. 8

Topkapı Palace Museum، no 1652. See Cengiz Köseoglu، The Topkapı .43
Saray Museum: The Treasury، J. M. Rogers، trans، expand. & ed، (Boston،
.1987)، no. 1

Kemal Çig، Sabahattin Batur and Cengiz Köseoglu، The Topkapı Saray .44
Museum، Architecture: The Harem and Other Buildings (Boston، 1988)،
.pp. 44-45

45. للمزيد من سيرة حياته، يُنظر:

".EI / 2، s.v. "Mehmed Yirmisekiz

46. يُنظر:

Dogan Kuban، Osmanlı Barok Mimarisi Hakkında bir Deneme (Istanbul،
.(1954

الفصل السادس عشر: الفنون في عصر العثمانيين بعد فتح القسطنطينية

Julian Raby، "East & West in Mehmed the Conqueror's Library،" Bu - .1
.letin du Bibliophile 3 (1987): 297-321

Julian Raby، "Pride and Prejudice: Mehmed the Conqueror and the Ita - .2
ian Portrait Medal،" Italian Medals، ed. J. Graham Pollard (Washington،
.DC، 1987)، pp. 171-96

Cornelius C. Vermeule III، "Graeco-Roman Asia Minor to Renaissance .3
Italy: Medallic and Related Arts،" Italian Medals، ed. J. Graham Pollard
.(Washington، DC، 1987)، pp. 263-82

4. بخصوص اهتمام محمد بالفنانين والتقانة الأوربيين، كان مثيراً للدهشة أنه لم يعمل على تبني الطباعة المتحركة. أمّا أول كتاب طبع باللغة العربية في اوربا فهو المصحف الذي طبعه في البندقية باجانينو دي باجانيني سنة 1538. وأعتقد طويلاً بأن النسخ جميعاً أتلفت بالحريق حتى العام 1987، قبل أن يُكشف النقاب عن نسخة في مكتبة دير هناك. يُنظر:

Arthur Clark، "London's Oriental Bookshops،" Aramco World 43 / 2
.(March-April 1992)، p. 6

Istanbul، Topkapı Palace Museum Library، A. 1672 (Karatay A. 8150)، .5
measuring 27 x 16.5 cm. See The Anatolian Civilisations III Seljuk / Ott -
.man (Istanbul، 1983)، pp. 108-9 and E. 3

Julian Raby، "East & West in Mehmed the Conqueror's Library،' Bu - .6
letin du Bibliophile 3 (1987): 297-321 and Julian Raby، "Mehmed II Fatih
.and the Fatih Album،" Islamic Art 1 (1981): 42-49

Süheyl Ünver، "Baba Nakkaş،" Fatih ve Istanbul 2 (1954): 7-12 and 169- .7
88 and idem، Fatih Devri Saray Nakışhanesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları
[The palace design studio in the Conqueror's time and the works of Baba N -
.(kkash] (Istanbul، 1958

8. واحدة من القطع النادرة التي أمكن التعرف عليها على وجه اليقين على أنها من موجودات مسجد الفاتح هي مصباح فضي (اسطنبول، متحف الفنون التركية والإسلامية، رقم 167) عُثر عليها هناك. إذ تتمظهر فيها المفردات الديكورية الجديدة ذات الأوسمة المشكّلة بالحرف إس (S) بالأنكليزية على ارضية من لفائف من سويقات النبات تسند وريقاتٍ ثلاثية الفصوص وزهيراتٍ ذات تويجات. يُنظر:

The Anatolian Civilisations III Seljuk / Ottoman (Istanbul، 1983)، p. 118،
E. 21 and Jay A. Levenson، ed. Circa 1492: Art in the Age of Exploration
.(Washington، DC، 1991)، no. 80

Berlin، Museum für Islamische Kunst; inv. no. I.5526; 4.29 x 2.00 m.; .9
920 knots / dm2. See Museum für Islamische Kunst Berlin، Katalog 1971
(Berlin، 1971)، no. 585 and Charles Grant Ellis، "On 'Holbein' and 'Lotto'

Rugs"، R. Pinner and W. B. Denny، eds: Carpets of the Mediterranean Countries 1400-1600، Oriental Carpet & Textile Studies، 2 (1986)، pp. .163-76

Marilyn Jenkins، ed.، Islamic Art in the Kuwait National Museum: The .10 al-Sabah Collection (London، 1983)، p. 146; a comparable، but slightly smaller (5.44 x 2.61 m) piece is in the Thyssen-Bornemisza Collection، L - gano. For a color illustration، see David Black، ed.، The Macmillan Atlas .of Rugs & Carpets (New York، 1985)، p. 54a

Julian Raby، "Court and Export: Part 2. The Uşak Carpets،" Orie - .11 tal Carpet and Textile Studies 2، Carpets of the Mediterranean Countries، 1400-1600، Robert Pinner and Walter B. Denny، eds (London، 1986)، pp. .177-88

Nurhan Atasoy and Julian Raby، Iznik: The Pottery of Ottoman Tu - .12 .(key (London، 1989

13. للمزيد عن خزفيات كاشان، يُنظر:

.Ettinghausen and Grabar، The Art and Architecture of Islam، pp. 343-53

.Atasoy and Raby، Iznik، p. 76 .14

15. إن مثل هذه الجرة الفضية ذات التذهيب الجزئي (ارتفاع 12 سم) موجودة في متحف فكتوريا وألبرت، 158- .1894

16. هناك بضعة مخطوطات مصورة يمكن نسبتها إلى عصره. فنسخة "خمسة" لأمير خسرو دهلوي (اسطنبول، مكتبة قصر طوبقبو، خزينة 799) نُسبت إلى العام 1498؛ وتشي بعض الصور بتقاليد غربية للفن العمارة، بينما جُعل البعض الآخر بالأسلوب الهراتي البسيط. يُنظر:

Filiz Çagman and Zeren Tanındı، The Topkapı Saray Museum: The A - bums and Illustrated Manuscripts، ed.، expanded & trans. J. M. Rogers .(Boston، 1986)، pp. 184-86

.Atasoy and Raby، Iznik، Chapter III .17

18. على سبيل المثال، تم تجديد نسخة من المصحف في منتصف القرن السادس عشر نسخها ياقوت سنة 1282 (اسطنبول، مكتبة قصر طوبقبو، خزينة 227) وأخرى نسخها عبدالله صيرفي سنة 5-1344 وجلّدها محمد جلبي سنة 56-1555 (اسطنبول، مكتبة قصر طوبقبو، خزينة 49). يُنظر:

Esin Atıl، The Age of Sultan Süleyman the Magnificent (Washington، .1987)، nos. 13 and 14

J. M. Rogers in Circa 1492: Art in the Age of Exploration، Jay A. .19 Levenson، ed. (Washington، DC، 1991)، no. 83 and The Dictionary of Art ".s.v. "Embriachi

Gülru Necipoglu، "A Kânûn for the State، A Canon for the Arts: Co - .20 ceptualizing the Classical Synthesis of Ottoman Art and Architecture،" Soliman le Magnifique et Son Temps، Gilles Veinstein، ed. (Paris، 1990)، .pp. 195-216

Çagman and Tanındı، The Topkapı Saray Museum: The Albums and .21 .Illustrated Manuscripts، pp. 184-5

إن وعاء جُعل من اليشب الأخضر الغامق (أو النفرايت) ذو مقبض من الفضة المذهبة ومرصّع بالذهب ومنقوش على الرقبة للحاكم الصفوي اسماعيل (العهد 24-1501) هو الآن في مكتبة قصر طوبقبو، خزينة 1844، كان جزء من الغنائم. يُنظر:

Cengiz Köseoglu، The Topkapı Saray Museum: The Treasury، trans.، e - .panded & ed. by J. M. Rogers (Boston، 1987)، no. 48

Walter B. Denny، "Dating Ottoman Turkish Works in the Saz Style،" .22 Muqarnas 1 (1983): 103-22; Atıl، The Age of Sultan Süleyman the Ma - .nificent، pp. 289-97

23. تُظهر قطعة الآجر الخامسة التي لامثيل لها مجموعة نباتية نامية من داخل المزهرية. ويمكن رؤية القطع الآجرية الخمس في صورة رقم 190 في:

Kemal Çig، Sabahattin Batur، and Cengiz Köseoglu، The Topkapı Saray Museum، Architecture: The Harem and Other Buildings، trans. & ed. J. M. .(Rogers (Boston، 1988

يُنظر أيضاً:

Jessica Rawson، Chinese Ornament: The Lotus and the Dragon (London، .1984)، pp. 186-88

24. إن هذا الجناح المقبب يتمظهر في المنظر البانورامي لصورة نفذها ملشيور لوريج لمدينة اسطنبول (الصورة 272).

أمّا التاريخ الأقدم فيتصدى له:

Walter B. Denny، "Dating Ottoman Turkish Works in the Saz Style،" .Muqarnas 1 (1983)، p. 104

Gülru Necipoglu ("From International Timurid to Ottoman: A Change .25 of Taste in Sixteenth-Century Ceramic Tiles،" Muqarnas 7 (1990)، esp. pp. 148-53) dates the installation of the tiles to 1641، but a late-nineteenth ce - tury photograph of the building (reproduced in Barnette Miller، Beyond the .Sublime Porte [New Haven، 1931]) is quite different

Necipoglu، "From International Timurid to Ottoman،" Muqarnas 7 .26 .(1990): 136-70

Gülru Necipoglu، "Süleyman the Magnificent and the Representation .27 of Power in the Context of Ottoman-Hapsburg-Papal Rivalry،" Art Bu - .letin 71 (1989): 401-27

Atil، The Age of Sultan Süleyman the Magnificent، no. 116; Rogers and .28 .Ward، Süleyman the Magnificent، no. 106

Atil، The Age of Sultan Süleyman the Magnificent، no. 116; Rogers and .29 .Ward، Süleyman the Magnificent، no. 106

The piece، Topkapi Palace Museum 13/529 is illustrated in Louise .30 in Esin Atıl، Turkish Art (Was - ©Mackie، "Rugs and Textilesþ .ington، DC، 1980)، pl. 59

London، British Museum، Inv. no. G 1983.37; see Rogers and Ward، .31 .Süleyman the Magnificent، no. 142

36. يُنظر:

".Encyclopaedia Iranica، s.v. "Čelebī، Fath-Āllah 'Āref

37. يتناول المجلد الأول (ملكية شخصية، بيع سنة 1876 في كرستي بلندن) الخلق والأنبياء الأولين؛ الثاني (فقد ماعدا ورقة في لوس أنجلس، متحف كونتي للفنون، المخطوطة 73.5.446) ظهور الإسلام ونشأته؛ المجلد الثالث (وهو مفقود) يبحث في الحكام الأتراك القدامى والسلاجقة، أمّا الرابع (سابقاً في نيويورك، مجموعة كراوس) فيتناول تأسيس الإمبراطورية العثمانية، والخامس (موجود في مكتبة قصر طوبقبو، الخزينة 1517) فخصص جله لعهد سليمان.

38. اسطنبول، مكتبة قصر طوبقبو، الخزينة 1517. الجزء الأول نسخه يوسف الحروي سنة 1558 والرابع ميرزا حوي شيرازي. والثلاثة تبدو إيرانية، من الأسماء.

39. وهذه تضم صور تيكاري للسلطان سليمان وهو شيخ كبير، وسليم الثاني سنة 1570 تقريباً، والأدميرال باباروس خير الدين باشا (خيرالدين برباروسة المتوفى 1564)، اسطنبول، مكتبة قصر طوبقبو، الخزينة 2134، الأوراق 8، 3، و9.

Esin Atıl، Süleymanname: The Illustrated History of Süleyman the .40 .Magnificent (Washington، 1986)، p. 110

Istanbul، University Library 5964. Originally entitled Mecmü-i M - .41 nazil، the manuscript has been edited in facsimile by H. G. Yurdaydın: Naşūhü's-Silāhī (Matrakçī): Beyān-i menāzil-i sefer-i 'Irākeyn-i Sultān .(Süleymān Khān (Ankara، 1976

Sheila S. Blair، "The Mongol Capital of Sultāniyya، 'the Imperial'،" .42 Iran 24 (1986): 139-51 and Walter B. Denny، "A Sixteenth-Century A - .chitectural Plan of Istanbul،" Ars Orientalis 8 (1970): 49-63

Istanbul، Topkapı Palace Library. R. 917; see Atıl، Age of Sultan Süle - .43 man، pp 63-5. See also Richard Ettinghausen، "Die bildliche Darstellung der Ka'ba im islamischen Kulturkreis،" Zeitschrift der Deutschen Morge - ländischen Gesellschaft 87 (1934): 111-37 and Hassan El-Basha، "Ottoman Pictures of the Mosque of the Prophet in Madīna as Historical and Doc - .mentary Sources،" Islamic Art 3 (1988-89): 227-44

44. يُنظر على سبيل المثال:

Sheila S. Blair and Jonathan M. Bloom، eds.، Images of Paradise in Islamic .Art (Hanover، NH، 1991)، nos. 9b and 10b

Topkapi Palace Library H 1339; the canteen is no. 2/3825. See Atil، .45 Age of Sultan Süleyman، no. 54; Rogers and Ward، Süleyman the Magni - .cent، no. 63

46. إن المخطوطة التي تغطي عهد السلطان سليم، هي الثانية من تاريخ العثمانيين في عدة مجلدات أوعز بها السلطان مراد الثالث. أحد هذه المجلدات (دبلن، مكتبة جستر بيتي، 413) يتناول عهد سليمان والآخر وُسم بـ"شيهان شاه ناما" (2-1581)؛ اسطنبول، مكتبة الجامعة، 1404)، ويغطي الأعوام 82-1574 من عهد مراد الثالث. ويوجد أيضا

مجلد ثاني من الـ "شيهان شاه ناما" (مكتبة قصر طوبقبو، 200) وآخر لم يتم التعرف عليه ضمن المجموعة (كوتنكجن، المخطوطات الفارسية 67). يُنظر:

Çagman and Tanındı، The Topkapı Saray Museum: The Albums and I - .lustrated Manuscripts، pp. 211-12

It is in vol. 1 of the Shāhanshāhnāma (Istanbul University Library، F. .47 1404، fol. 41b-42a); Illustrated in color in Nurhan Atasoy and Filiz Ça - .man، Turkish Miniature Painting، trans. Esin Atıl (Istanbul، 1974)، pl 18

Volumes 1، 2، and 6 are in Istanbul (Topkapı Palace Library، H. 1221- .48 23); volume 3 is in New York (New York Public Library، Spencer MS. 157) .(and volume 4 is mostly in Dublin (Chester Beatty Library، Turk. MS. 419

.Istanbul، Topkapı Palace Library، MS. 1703 .49

Istanbul، Topkapı Palace Library H. 1124; see Atasoy and Çagman، .50 .Turkish Miniature Painting، pls. 45 and 46

Rachel Milstein، Miniature Painting in Ottoman Baghdad (Costa .51 .(Mesa، CA، 1990

.Atasoy and Raby، Iznik، p. 273 .52

Alberto Boralevi، "Three Egyptian carpets in Italy،" Oriental Carpet & .53 Textile Studies II: Carpets of the Mediterranean Countries 1400-1600، ed. .Robert Pinner and Walter B. Denny (London، 1986) pp. 205-20

E.G. a manuscript of the Koran in Istanbul University Library، A 6549، .54 with 458 folios; dated 1663-64. See The Anatolian Civilisations III، no. E .309

للمزيد عن أعمال حافظ عصمان، يُنظر:

Elke Niewöhner-Eberhard، "Die Berliner Murakka von Hafiz Osman،" .Jahrbuch der Berliner Museen 31 (1989): 41-59

Stockholm، Royal Armoury، no. 3661. See The Arts of Islam (London، .55 1976)، no. 30 and Agnes Geijer، Oriental Textiles in Sweden (Copenhagen، .1951)، p. 111، no. 69

Istanbul، Topkapı Palace Library، A3593. See Esin Atıl، The Surname- .56 i Vehbi: An Eighteenth-Century Ottoman Book of Festivals (Ph.D. Diss. .(University of Michigan، Ann Arbor، 1969

Çagman and Tanındı، Topkapı Saray Museum: The Albums and I - .57 .lustrated Manuscripts، pp. 252-3

58. يوجد كراس فس اسطنبول (مكتبة قصر طوبقبو،2164) يضم 43 دراسة عن نساء ورجال؛ علاوةً على مصورات للأوراق 17أ و18أ في:

Çagman and Tanındı، The Topkapı Saray Museum: The Albums and I - .lustrated Manuscripts، pls. 171-72

59. منظر استقبال امبراطوري صوّر على الورق 17 ب20-ب تُرك فيه توقيع على موطئ قدم تحت قدم السلطان، وعلى الورقة 171أ ترك توقع تحت متسابق من البلاط في موكب ربما كان القصد منه رسماً ذاتياً.

الفصل السابع عشر: العمارة والفنون في مصر وشمال أفريقيا

1.لنظرة عامة على الحقبة، يُنظر:

Charles-André Julien، History of North Africa from the Arab Conquest to 1830، revised and ed. by R. Le Tourneau، trans. John Petrie، ed. C. C. Steward (New York and Washington، 1970) and Abdallah Laroui، The Hi - tory of the Maghrib، an Interpretive Essay، trans. Ralph Mannheim (Princ - ton، 1977) and Jamil M. Abun-Nasr، A History of the Maghrib in the I - .(lamic Period (Cambridge، 1987

.(André Raymond، Grandes villes arabes à l'époque ottoman (Paris، 1985 .2

Nelly Hanna، An Urban History of Būlāq in the Mamluk and Ottoman.3 .(Periods (Cairo، 1983

4. لجامع جوبان مصطفى باشا (23-1522)، على سبيل المثال، كسوة من الرخام على الطراز المملوكي كما هي الحال في جوسق بغداد بطوبقبو سراي. يُنظر:

Michael Meinecke، "Mamlukische Marmordekorationen in der osm - nischen Turkei،" Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts: .Abteilung Kairo 27/2 (1971): 207-20 and chapter 15 above

Viktoria Meinecke-Berg، "Die osmanische Fliesendekoration der .5

Āqsunqur-Moschee in Cairo،" Mitteilungen des deutschen archäologi - .chen Instituts: Abteilung Kairo 29 (1973): 39-62

John Alden Williams، "The Monuments of Ottoman Cairo،" Colloque .6 International sur l'Histoire du Caire (Cairo، 1969)، pp. 453-65; Doris Be - rens-Abouseif، Islamic Architecture in Cairo، an Introduction، (Leiden، .1989)، pp. 161-2 with plan and view

7. للمزيد حول هذه القباب المملوكية، يُنظر:

Doris Behrens-Abouseif، "Four Domes of the Late Mamluk Period،" A - nales Islamologiques 17 (1981): 191-202 and Doris Behrens-Abouseif، "The Qubba، an Aristocratic type of Zāwiya،" Annales Islamologiques 19 .(1983): 1-7

J. M. Rogers، "Innovation and Continuity in Islamic Urbanism،" The .8 Arab City، its Character and Islamic Cultural Heritage، ed. Ismail Serage - .din and Samir El-Sadek (n.p.، 1982)، pp. 53-61

Doris Behrens-Abouseif، "The 'Abd al-Ra'mān Katkhudā Style in 18th .9 .Century Cairo،" Annales islamologiques 26 (1992): 117-26

.(Islamic Art and Architecture in Libya (London، 1976 .10

11. يُنظر على سبيل المثال اللوحة ذات الخمسين بلاطة والعقد ذو ثقب المفتاح يضم مزهرية وزهوراً، الموجودة في باريس:

Musée des arts Africains et Océaniens، no. MN.AM 1962.723)، illustrated) .in L'Islam dans les collections nationales (Paris، 1977)، no. 508

12. يُنظر:

Ettinghausen and Grabar، The Art and Architecture of Islam، pp. 140، 155 .and fig. 136

13. لرؤية صورة خيرالدين وهو طاعن في السن، يُنظر:

Istanbul، Topkapı Palace Lib. H. 2134، fol. 9) see Esin Atıl، Turkish Art (Washington، DC، 1980)، p. 193، fig. 86. For a biography، see EI/2، s.v. ".''Khayr al-Dīn Pasha

.14

Georges Marçais، L'Architecture musulmane d'occident (Paris، 1954)، pp. 433-4 and Rachid Dokali، Les mosquées de la période turque à Alger، .((Algiers، 1974

15. يُنظر:

.Ettinghausen and Grabar، The Art and Architecture of Islam، pp. 128-37

.16

Albert Hourani، A History of the Arab Peoples (Cambridge، 1991)، pp. .243-8

Jerrilynn D. Dodds، Al-Andalus: The Art of Islamic Spain (New York، .17 .1992) no. 43

EI/2، s.v. "al-Djazūlī" and J. Spencer Trimingham، The Sufi Orders in.18 .Islam (Oxford، 1971)، pp. 84-86

19. حول المرابطية، يُنظر:

Dale F. Eickelman، Moroccan Islam: Tradition and Society in a Pilgrimage .(Center (Austin and London، 1976

Marçais، Architecture musulmane d'occident، pp. 386-7. The princ - .20 pal entrance is shown in Derek Hill and Lucien Golvin، Islamic Archite - .ture in North Africa (London، 1976)، fig. 467

إن التقديس المتواصل للجزولي يشير إلى أن المزار مازال موضوعاً غير مطروق من الناحية العمارية.

Henri Terrasse، La Mosquée al-Qaraouiyin à Fès (Paris، 1968)، pp. 70- .21 .72 and Marçais، Architecture musulmane d'occident، p. 387

Marianne Barrucand، L'Architecture de la qasba de Moulay Ismaïl à .22 Meknès، 2 vols (Casablanca، 1976) and idem.، Urbanisme princier en I - .(lam: Meknès et les villes royales islamiques post-médiévales (Paris، 1985

.Barrucand، Urbanisme princier، pp. 107-69 .23

24. يُنظر على سبيل المثال باب عويدة ومنارة جامع حسن، كلاهما في الرباط ومصوران في:

.Ettinghausen and Grabar، Art and Architecture of Islam، figs 122-3

25. صوّرت معظم هذه التحف في الدليل،

De l'Empire romain aux Villes impériales: 6000 ans d'art au Maroc، Musée
.(du Petit Palais (Paris، 1990

26. يُنظر:

.L'Islam dans les collections nationales، nos 539-43، for examples

27. أول ظهور لسجادة الرباط من طراز ذات العقد في القرن الثامن عشر وكانت تنسج على منوال نماذج أناضولية. يُنظر:

From the Far West: Carpets and Textiles of Morocco، Patricia L. Fiske، W. Russell Pickering، and Ralph S. Yohe، eds، (Washington، DC، 1980)، .pp. 79-82

أمّا مطرزات الجزائر فكانت على غرار الأنماط والطرز العثمانية؛ يُنظر:

L'Islam dans les collections nationales، no. 527

وبنفس الطريقة، عندما أراد عبدي باشا أن يقدم هدية لملك السويد، اختار غطاء وسادة على الطراز العثماني (الصورة .(311

EI/2، s.v. "Kādiriyya" and Sheila S. Blair and Jonathan M. Bloom، .28 eds.، Images of Paradise in Islamic Art (Hanover، NH، 1991)، no. 8a and Walter B. Denny، "A Group of Silk Islamic Banners،" Textile Museum .Journal 4/1 (1974): 67-81

E.g. A manuscript of the Koran (Paris، BN، MS arabe 385، probably .29 copied at Granada in 1303. See Martin Lings، The Quranic Art of Calligr - .phy and Illumination (London، 1976)، nos 104-5

.De l'Empire romain، no. 542 .30

Cairo، National Library 2.5 published in Lings، Qur'anic Art، nos. 112- .31 14; and Martin Lings and Yasin Safadi، The Qur'an (London، 1976)، no. .53

الفصل الثامن عشر: العمارة في الهند في عصر المغول ومعاصريهم في الديكان

1.إن أحدث دراسة عن العمارة المغولية هي:

.(Catherine B. Asher، Architecture of Mughal India (Cambridge، 1992

التصاميم والجداول والصور تجدها في:

Ebba Koch، Mughal Architecture: An Outline of its History and Develo - .ment (1526-1858) (Munich، 1991

Elizabeth B. Moynihan، Paradise as a Garden in Persia and Mughal I - .2 .(dia (New York، 1980

افضل نموذج لعمارة بابور للحدائق هي حديقة اللوتس في ذولبور بين أكرا وكواليور. يُنظر:

Elizabeth B. Moynihan، "The Lotus Garden Palace of Zahir al-Din M - hammad Babur،" Muqarnas 5 (1988): 135-52. See also Howard Crane، "The Patronage of Zahir al-Din Babur and the Origins of Mughal Arch - .tecture،" Bulletin of the Asia Institute، 1 (1987): 95-110

Catherine B. Asher، "The Mausoleum of Sher Shah Suri،" Artibus Asiae .3 .39 (1977): 273-98

Catherine B. Asher، "Legacy and Legitimacy: Sher Shāh's Patronage of.4 Imperial Mausolea،" Sharī'at and Ambiguity in South Asian Islam، ed. .Katherine P. Ewing (Berkeley، 1988)، pp. 79-97

Glenn D. Lowry، "Humayun's tomb: Form، Function، and Meaning in .5 .Early Mughal Architecture،" Muqarnas 4 (1987): 133-48

6. لدراسة الروابط بين العمارة التيمورية والمغولية، يُنظر:

Lisa Golombek، "From Tamerlane to the Taj Mahal،" Essays in Islamic Art and Architecture in Honor of Katharina Otto-Dorn، ed. Abbas Danes - .vari (Malibu، 1981)، pp. 43-50

Abu'l-Fazl، Abkarnama، ii، 73، cited in Fatehpur Sikri: A Source Book، .7 ed. Michael Brand and Glenn D. Lowry (Cambridge، MA، 1985)، p. 10 .and note 25

William G. Klingelhofer، "The Jahangiri Mahal of the Agra Fort: E - .8 pression and Experience in Early Mughal Architecture،" Muqarnas 5 .(1988): 153-69

9. كان هذا الموقع محور مؤتمر أقيم خلال مهرجان الهند سنة 1985؛ نُشرت معظم بحوث المؤتمر في:

.(Fatehpur-Sikri، ed. Michael Brand and Glenn D. Lowry (Bombay، 1987

بينما جرى جمع المصادر الخاصة بالمدينة في:

Fatehpur-Sikri: A Sourcebook

يُنظر أيضاً

Michael Brand and Glenn D. Lowry، Akbar's India: Art from the Mughal .(City of Victory (New York، 1985

Attilio Petruccioli، "The Process Evolved by the Control Systems of U - .10 ban Design in the Moghul Epoch in India: The Case of Fathpur Sikri،" E - vironmental Design 1 (1984): 18-27 and idem، "The Geometry of Power: .The City's Planning،" in Fatehpur-Sikri: A Sourcebook، pp. 49-64

11. وعلاوةً على قبور نظام الدين في دلهي ومعين الدين في أجمر، هناك نموذج أقدم وهو ضريح شاه عالم في احمد آباد، للمزيد يُنظر:

Ebba Koch، "Influence on Mughal Architecture"، in Ahmedabad، ed. .George Michell and Snehal Shah (Bombay، 1988)، pp. 168-72

Simon Digby، "The Mother-of-Pearl Overlaid Furniture of Gujarat: .12 the Holdings of the Victoria and Albert Museum،" in Facets of Indian Art، A symposium held at the Victoria and Albert Museum on 26، 27، 28 April and 1 May 1982، Robert Skelton، Andrew Topsfield، Susan Stronge، and .Rosemary Crill، eds (London، 1986)، pp. 213-22

Wayne E. Begley، "Amānat Khān and the calligraphy on the Tāj M - .13 .hal،" Kunst des Orients 12 (1978-9): 5-60

Wayne E. Begley، "The myth of the Taj Mahal and a new Theory of its .14 .symbolic meaning،" Art Bulletin 56/1 (1979): 7-37

Robert Skelton، "A Decorative Motif in Mughal Art،" Aspects of Indian .15 .Art، ed. P. Pal (Leiden، 1972)، pp. 147-52

.(M. A. Chaghatai، The Wazir Khan Mosque، Lahore (Lahore، 1975 . .16

.(Ebba Koch، Shah Jahan and Orpheus (Graz، 1988 .17

18. للمزيد عن الحدائق المغولية على نحو عام، يُنظر:

Y. Crowe، S. Haywood and S. Jellicoe، The Gardens of Mughal India (Lo - don، 1972); Susan Jellicoe، "The Development of the Mughal Garden،" The Islamic Garden، ed. Elisabeth B. Macdougall and Richard Ettinghausen (Washington، DC، 1976)، pp. 107-30; and E. B. Moynihan، Paradise as a .(Garden in Persia and Mughal India (London، 1980

.(M. A. Chaghtai، The Badshahi Masjid (Lahore، 1975 .19

B. Tandan، "The Architecture of the Nawabs of Avadh، 1722-1856،" .20 in Robert Skelton، Andrew Topsfield، Susan Stronge، and Rosemary Crill، eds، Facets of Indian Art، A symposium held at the Victoria and Albert Museum on 26، 27، 28 April and 1 May 1982 (London، 1986)، pp. 66-75

الفصل التاسع عشر: الفنون في الهند في عهد المغول ومعاصريهم في الديكان

Stephen Markel، "Fit for an Emperor: Inscribed Works of Decorative .1 Art Acquired by the Great Mughals،" Orientations 21/8 (August 1990): .22-36

Qalam-i turkī، Rampur، State Library، no. 19. The colophon is dated .2 23 Safar 935/November 6، 1528. See E. Denison Ross، "The poems of the Emperor Babur،" Journal of the Asiatic Society of Bengal 6، extra. no (Oct - .ber 1910): 1-43

3. إن ترجمة ثاكستون الجديدة لهذا النص ستُنشر قريباً. وقد أُعتقد أن نجل بابور، قمران، هو من أوعز بتنفيذ المخطوطات المصورة، بناء على نسخة من كتاب جامي "يوسف وزليخة"، بيد أن الرسوم الثلاث التي ظهرت ضمن نسخة رديئة من الطراز البخاري كانت قد لُصقت بالنص في وقتٍ لاحق. يُنظر:

Barbara Schmitz، Islamic Manuscripts in the New York Public Library (New .York، 1992)، no. II-15

4. على سبيل المثال، يُظهر رسم كبير على القطن "أمراء بيت آل تيمور" (لندن، المتحف البريطاني، 1913. 8-2. 1)، يُنظر:

Stuart Cary Welch، India: Art and Culture 1300-1900 (New York، 1985)، ;no. 84

أو لوحة "نساخ شاب" الذي نسخ العبارة التالية: "سيد علي، الذي هو ندرة مملكة شاه همايون، هو من رسم هذه الصورة"؛ يُنظر:

Michael Brand and Glenn D. Lowry، Akbar's India: Art from the Mughal .City of Victory (New York، 1985)، no 6

John Seyller، "Scribal Notes on Mughal Manuscript Illustrations،" Art - .5 .bus Asiae 48 (1987): 247-77

Gulshan Album، Tehran، Gulistan Palace Library. See Laurence Binyon، .6 J. V. S. Wilkinson and Basil Gray، Persian Miniature Painting (Oxford، 1933)، no. 230، pl. CIV; A. U. Pope and P. Ackerman، eds. A Survey of Persian Art (London، 1939)، pl. 912; Encyclopaedia Iranica، s.v. "'Abd- "al-Samad.þ

Cleveland Museum of Art 62.279. The major study of the Tūtīnāma is .7 Pramod Chandra، The Tuti-Nama of the Cleveland Museum of Art and ،(the Origins of Mughal Painting (Graz، 1976

بيد أن فحصاً دقيقاً للرسوم قام به:

John Seyller، Ars Orientalis

قد استلزم اعادة تقييم جذرية لتاريخ المخطوطة الأصلية ونشأتها.

8. إن معظم الصفحات السليمة جاءت إلى أوربا من إيران، إذ يُعتقد أنه تمّ الإستيلاء عليها عبر غارات إيرانية على الإمبراطورية المغولية بعد عام 1739. وقد اشترى متحف (the Museum für Angewandte Kunst في فيينا خمسين ورقةً من الجناح الفارسي في معرض فيينا العالمي. وفي متحف فكتوريا وألبرت سبع وعشرون ورقةً عُثر عليها في سرينيكار سنة 1881 ملصقة في بيتٍ من الخشب لحمايتها من تأثيرات المناخ. إن معظم ماموجود في حوزة المؤسسات الأمريكية تعود إلى مجموعة من ستٍ وعشرين اشتراها سنة 1912 الجنرال رضا خان منيف من شقيقة القجار شاه احمد. يُنظر:

Milo Cleveland Beach، The Imperial Image: Paintings for the Mughal .Court (Washington، 1981)، pp. 58-68

9. الصورة رقم 84 من الكتاب الحادي عشر؛ يُنظر:

Pramod Chandra، "The Brooklyn Museum Folios of the Hamza-nama،" .Orientations 20/7 (July 1989): 39-45

University of London، School of Oriental and African Studies Library، .10 MS. 10102; see Welch، India: Art and Culture، no. 93; Jeremiah P. Losty، The Art of the Book in India (London، 1982)، no. 57; John Seyller، "The School of Oriental And African Studies Anvār-i Suhaylī: The Illustration of a De Luxe Mughal Manuscript،" Ars Orientalis 16 (1986): 119-52; Karl Khandalavala and Kalpana Desai، "Indian Illustrated Manuscripts of the Kalilah wa Dimnah، Anvar-i Suhayli، and Iyar-i Danish،" A Mirror for .Princes from India، ed. E. J. Grube (Bombay، 1991)، pp. 128-44

London، British Library، Or. 4615; see Losty، Art of the Book in India، .11 no. 59. The manuscript is undated، but its 157 paintings are usually dated .ca. 1580

London، British Library، Add. 18497; see Losty، Art of the Book in .12 .India، no. 53; Brand and Lowry، Akbar's India، no. 21

.Jaipur، Maharaja Sawai Man Singh II Mus.، MS. AG. 1683-1850 .13

Ellen Smart ("Paintings from the Babur-nama: A Study of 16th-Ce - .14 tury Mughal Historical Manuscript Illustrations،" Ph. D. Thesis، SOAS .(University of London، 1977

في رسالة الدكتوراه أعلاه الموسومة "مصورات من البابور ناما: دراسة في المخطوطات المصورة التاريخية المغولية" درس الباحث اربع نسخ من النسخ المصورة الخمس من الـ "بابور ناما" التي نفذت في عهد السلطان أكبر مستخدماً أرضيات ايقونية (تجسيد تمثيلي) لتصوّر سلسلة المخطوطات. ففي المخطوطة المنفذة في وقت سابق سنة 1589 (المتفرقة الأجزاء حالياً وفي متحف فكتوريا وألبرت)، نفذت الصور بوحي من النص وتمثيل مباشر له؛ بينما في رسوم مخطوطات ثلاث لاحقة نفذت خلال العقد 1590 نفذت الرسوم على غرارنماذج مبكرة مع سوء فهم للتفاصيل؛ الأولى موجودة في المكتبة البريطانية بتصنيف أو آر 3717، 1-1500 تقريباً؛ أمّا النسخة الثانية فمتفرقة الأجزاء بين بالتيمور، ولترز آرت كاليري دبليو 596 وموسكو، متحف الدولة للحضارات الشرقية، رقم 63؛ والنسخة الثالثة مؤرخة 9-1597 في المتحف الوطني بنيو دلهي جُعلت على غرار نماذج مبكرة مع سوء فهم للتفاصيل.

15. لندن، متحف فكتوريا وألبرت، المخطوطة أي إس 1896-2؛ يُنظر:

;Imperial Image، pp. 83-90

وعن تعديل تاريخ الرسوم، يُنظر:

John Seyller، "Codicological Aspects of the Victoria and Albert Museum Akbarnāma and Their Historical Implications،" Art Journal 49/4 (Winter .1990): 379-87

The Indian Heritage: Court Life & Arts under Mughal Rule (London، .16 .1982)، no. 29; Brand and Lowry، Akbar's India، no. 15

London، British Library، Or. 12988; Dublin، Chester Beatty Library، .17 Ind. MS. 3; and dispersed. See Beach، Imperial Image، no. 12، pp. 102-22 and Losty، Art of the Book in India، nos 70-71. For the recent redating of the manuscript from 1604 to 1596-97، see Seyller، "Scribal notes on Mughal ".Manuscript Illustrations" and "Codicological Aspects

18. يُنظر:

Milo Cleveland Beach، The Grand Mogul: Imperial Painting in India .1600-1660 (Williamstown، MA، 1978)، pp. 118-25

Oxford، Bodleian Library، MS Elliot 254. See Beach، Imperial Image، .19 .p. 223 and Losty، Art of the Book in India، no. 64

20. إن معظم المخطوطة، مع الرسوم السبع والثلاثين من أصل اربعة واربعين موجودة في المكتبة البريطانية (أو آر 12208)، بيد أن التسع والثلاثون ورقةً مع سبعة رسوم موجودة في والترز آرت كاليري في بالتيمور، واثنان اختفيا عن الوجود. يُنظر:

.Beach، Imperial Image، p. 223; Losty، Art of the Book in India، no. 65

Baltimore، Walters Art Gallery، W.624. See Beach، Imperial Image، p. .21 227; Losty، Art of the Book in India، no. 66; and Barbara Brend، "Abkar's Khamsah of Amir Khusraw Dihlavi--A Reconstruction of the Cycle of I - .lustration،" Artibus Asiae 49، nos. 3/4 (1988-89): 281-315

22. يبدو أنه نسخ أيضاً نسخة ثانية من الـ "أكبر ناما".

.Fol. 80v; illustrated in Losty، Art of the Book in India، p. 91 .23

24. الأغلفة منشورة في:

Welch، India، no. 111، p. 179. On the development of borders، see J. P. Losty، "The 'Bute Hafiz' and the Development of Border Decoration in the Manuscript Studio of the Mughals،" Burlington Magazine 127 (1985): 855- .71

Brand and Lowry، Akbar's India، nos. 77-79 and pp. 119-20 .25

26. أجزاء مقتطعة من السجادة متفرقة في أماكن متعددة؛ يُنظر:

Indian Heritage، no. 191; Welch، India، no. 95، and Brand and Lowry، .Akbar's India، no. 71

.Daniel Walker، "Classical Indian Rugs،" Hali 4 (1982): 252-56 .27

.Illustrated in Lentz and Lowry، Timur and the Princely Vision، p. 265 .28

Paris، Musée des Arts Decoratives، Inv. 5212 and elsewhere; see Indian .29 .Heritage، no. 193

30. كان أيضاً المسؤول عن الترجمة الفارسية لمذكرات بابور من التركية الجاغاتية الأصلية.

31. نسخة أكبر موجودة فيمتحف جيبور بمهاراجا ساواي مان سينغ الثاني، المخطوطة أي جي 2026-1851. أمّا نسخة خاني خنان موجود في واشنطن، فرير كاليري للفنون، 07. 271. يُنظر:

Beach، Imperial Image، pp. 128-55 and John Seyller، "The Freer Rāmāyana and the Atelier of 'Abd al-Rahīm" (Phd. Dissertation، Harvard University، 1986). Many of the paintings are reproduced in color in Swami Bhakt - .(pada، The Illustrated Ramayana (New Vrindaban، WV، 1989

Tūzuk-i Jahāngīrī، vol. II، p. 20، cited in Beach، "Aqa Riza،" Grand .32 .Mogul، p. 92

33. إن المخطوطات الثلاث التي نفذت لسليم في الله آباد هي نسخة من المجموعة الشعرية لحسن ديهلوي مؤرخة في 17 تموز-يوليو 1602 (بالتيمور، ولترز آرت كاليري، دبليو 650)؛ وهناك قصة حب فارسية تدعى "راج كونوار" مؤرخة 4-1603 (دبلن، جيستر بيتي، الهند، المخطوطة 37)؛ ونسخة (لندن، المكتبة البريطانية، المخطوطات 18579) من "أنواري سهيلي" مع معلومات النسخ 11-1610/ 1019 ورسمان مؤرخان في 1604/ 1013. أمّا نسخة "مجموعة حافظ الشعرية" (لندن، ، المكتبة البريطانية، المخطوطات كرين فيل الحادي واربعون) فانها ربما نفذت له أيضاً. يُنظر:

Beach، Grand Mogul، pp. 33-41 and Losty، Art of the Book in India، nos. .72-75

34. للمزيد عن الكراريس، يُنظر:

Ernst Kühnel and Hermann Goetz، Indian Book Painting from Jahangir's Album in the State Library، Berlin (London، 1926); Yedda A. Godard، "Les Marges du Murakka' Gulshan،" Āthār-é Īrān 1 (1936): 11-35; Milo Beach، "The Gulshan Album and its European Sources،" Bulletin of the Museum

55. إن نسخ القرن التاسع عشر من ال "بادشاه ناما" مقتنيات المتحف البريطاني في لندن من المخطوطة 20734 ومكتبة خوده باخش في باتنا ؛ يُنظر:

Losty، Art of the Book in India، no. 107. The copy of the 'Amal-i Sālih done ca. 1830 is in the British Library (Or. MS. 2157); see Losty، no. 137.

56. Simon Digby، "The Mother-of-Pearl Overlaid Furniture of Gujarat: the Holdings of the Victoria and Albert Museum،" in Facets of Indian Art، A symposium held at the Victoria and Albert Museum on 26، 27، 28 April and 1 May 1982، Robert Skelton، Andrew Topsfield، Susan Stronge، and Rosemary Crill، eds (London، 1986)، pp. 213-22.

57. عن الرسوم المبكرة في كشمير، يُنظر:

Linda York Leach، "Painting in Kashmir from 1600 to 1650،" in Facets of Indian Art، pp. 124-31.

58. London، British Library، Add. MS. 18804; see Losty، Art of the Book in India، no. 125; A. Adamova and T. Greck، Miniatures from Kashmirian Manuscripts (Leningrad، 1976).

الفصل العشرون: إرث الفن الإسلامي المتأخر

1. Bernard S. Cohn، "Representing Authority in Victorian India،" in Eric Hobsbawm and Terence Ranger، eds، The Invention of Tradition (Ca - bridge، 1992)، pp. 165-210.

2. للمزيد عن الفنون لدى قجار إيران، يُنظر:

B. W. Robinson، "Persian Painting under the Zand and Qājār Dynasties" and Jennifer Scarce، "The Arts of the Eighteenth to Twentieth Centuries: Architecture، Ceramics، Metalwork، Textiles،" in Peter Avery، Gavin Hambly، and Charles Melville، eds.، From Nadir Shah to the Islamic R - public، The Cambridge History of Iran، VII (Cambridge، 1991)، pp. 870-90 and 890-958.

3. Mohamed Al-Asad، "The Re-invention of Tradition: Neo-Islamic A - chitecture،" Proceedings of the XXVIII International Congress of the Hi - tory of Art (Berlin، 1992).

4. هنا لابد من ذكر تقاليد أخرى، مثل إهتمام الأسبان بالارث الإسلامي في آيبريا، وولع الروس بآسيا المركزية. للمزيد عن إهتمام الأوربيين بالعالم الإسلامي، من بين آخرين، يُنظر:

Edward Said، Orientalism (New York، 1979).

5. للمزيد عن هذه اللوحة، يُنظر:

Julian Raby، Venice، Dürer and the Oriental Mode (London، 1982).

6. Richard Ettinghausen، "The Impact of Muslim Decorative Arts and Painting on the Arts of Europe،" The Legacy of Islam، ed. Joseph Schacht and C. E. Bosworth (Oxford، 1974)، pp. 290-320; F. Sarre، "Rembrants Zeichnungen nach indisch-islamischen Miniaturen"، Jahrbuch der Königl. Preussischen Kunstsammlungen، 25 (1904): 143-58; F. Sarre، "Ein neues Blatt von Rembrandts indischen Zeichnungen"، Jahrbuch der Königl. Preussischen Kunstsammlungen، 30 (1909): 283-90.

7. John Sweetman، The Oriental Obsession: Islamic Inspiration in British and American Art and Architecture 1500-1920 (Cambridge، 1987)، pp. 70-72.

8. William Chambers، Plans، Elevations، Sections، and Perspective Views of the Gardens and Buildings at Kew in Surrey (London، 1763).

9. John Harris، Sir William Chambers، Knight of the Polar Star (London، 1970)، p. 37 and Kurt Martin، Die Kunstdenkmäler des Amtsbezirks Ma - nheim: Stadt Schwetzingen (Karlsruhe / Baden، 1933)، p. 290.

10. Sweetman، Oriental Obsession، pp. 101-11.

11. Pratapaditya Pal and others، Romance of the Taj Mahal (Los Angeles and London، 1989)، pp. 199-203.

12. Michael Scholz-Hänsel، "'Antiguedades Arabes de Espana'، Wie die einst vertriebene Mauren Spanien zu einer wiederentdeckung im 19. Ja - rhundert verhalfen،" Europa und der Orient 800-1900 (Berlin، 1989)، pp. 368-82.

of Fine Arts، Boston 332 (1965): 63-91; Beach، Grand Mogul، pp. 43-60، and Losty، Art of the Book in India، no. 78.

35. Folio 24v; illustrated in Losty، Art of the Book in India، p. 97.

36. فريير كاليري للفنون، نيويورك، يُنظر:

Esin Atıl، The Brush of the Masters: Drawings from Iran and India (Was - ington، 1978)، no. 63; Beach، Imperial Image، no. 16b.

37. Richard Ettinghausen، "The Emperor's Choice،" De Artibus Opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky، ed. Millard Meiss (New York، 1961)، pp. 98-120، reprinted in Richard Ettinghausen: Islamic Art and Archeology Collected Papers، ed. M. Rosen-Ayalon (Berlin، 1984)، pp. 642-74; Beach، Imperial Image، no. 17a.

38. واشنطن دي سي، فريير كاليري للفنون، 42. 16؛

Beach، The Imperial Image، no. 17c.

39. Mark Zebrowski، Deccani Painting (London، 1983)، no. 59; Welch، India، no. 195.

40. يتشارك متحف فكتوريا وألبرت بلندن (آي إم 1925-8 إلى 1925-28) ومتحف جيستر بيتي (إم إس 7)، بدبلن بكراس المتنو .

41. على مايبدو أن كراس شاه جيهان تخرّب في باريس سنة 1909؛ يُنظر لقائمة من صفحات عدة ونماذج أخرى:

Beach، Grand Mogul، pp. 76-77.

42. يوجد كراس وانتج في متحف فكتوريا وألبرت بلندن؛ ويتشارك متحفا المتروبوليتان بنيويورك ومتحف فريير كاليري في واشنطن دي سي بكراس كيفوركيان؛ يُنظر:

S. C. Welch et. al، The Emperors' Album: Images of Mughal India (New York، 1987). On the making of these later Mughal albums، see Vishakha N. Desai، "Reflections of the Past in the Present: Copying Processes in Indian Painting،" (forthcoming).

43. Windsor Castle، Royal Library، MS. HB 149.

44. أفضت النوعية المتباينة للرسوم ببعض الكتاب إلى أن بعض الرسوم أضيفت عندما أعيد ترتيب الهوامش وأعيد تجليد المخطوطة في القرن الثامن عشر، بيد أن هذا الإدعاء أصبح موضع نقاش] محتدم؛ يُنظر:

Wayne Begley، "Illustrated Histories of Shah Jahan: New Identifications of some Dispersed Paintings and Problems of the Windsor Castle Padshahn - ma،" Facets of Indian Art، ed. R. Skelton and others (London، 1986)، pp. 139-52.

45. Robert Skelton، Shah Jahan's Jade Cup (London، 1978); Indian Heri - age، no. 356; Welch، India، no. 167; Markel، "Fit for an Emperor،" fig. 11.

46. May Beattie، The Thyssen-Bornemisza Collection of Oriental Rugs (Castagnola، 1972)، pp. 67-72; Arts of Islam، no. 100; Indian Heritage، no. 199، Welch، India، no. 138.

47. Walker، "Classical Indian Rugs".

48. London، Victoria and Albert، I.M.207-1920; see Indian Heritage، no. 303 and Welch، India، no. 129.

49. London، Victoria and Albert، 1023-1871; see Indian Heritage، no. 355.

50. Susan Stronge، Bidri Ware: Inlaid Metalwork from India (London، 1985).

51. Susan Stronge، Bidri Ware: Inlaid Metalwork from India (London، 1985).

52. يُنظر:

Indian Heritage، nos. 207-208.

53. يُنظر:

Indian Heritage، nos. 207-208.

إن الخيمة بأكملها جزء من آثار تيبو التي حصل عليها اللورد الثاني كلايف، نجل كلايف الهند، وزوجته متذوقة التحف وريثة بويس، عندما كان حاكم مدراس من عام 1798 إلى 1803.

54. يُنظر:

Indian Heritage، no. 213. The complete tent is part of Tipu's relics which were acquired by the second Lord Clive، son of Clive of India، and his connoisseur-collector wife، the Powis heiress، when he served as Governor of Madras from 1798 to 1803.

.Oleg Grabar، The Alhambra (Cambridge، MA، 1978)، pp. 17-19 .13

14. بالنسبة لبعض الخبراء، النسخة ليست كالأصل؛ ففي سنة 1866، حصّل المصرفي آرثر كويننى دريس، باذن من التاج الإسباني، على الشرفة ذات الأقواس الخمس من قصر الحمراء (تعرف بـ"تور دي لاس داماس)، ثم باع هذه العمارة، وأبقى على سقفها الخشبي الرائع ، ليفككه ويضمه إلى بيته في برلين. إلّا أن متحف الفن الإسلامي في برلين اشترى السقف سنة 1978. يُنظر:

Jerrilynn D. Dodds، ed.، Al-Andalus: The Art of Islamic Spain (New York، .1992)، no. 116

.Sweetman، Oriental Obsession، pp. 160 and 254 .15

Mary Anne Stevens، ed.، The Orientalists: Delacroix to Matisse (Lo - .16 .(don، 1984

.(Guy Dumur، Delacroix et le Maroc (Paris، 1988 .17

Jack Cowart et al.، Matisse in Morocco: The Paintings and Drawings .18 .1912-1913 (Washington، DC، 1990)، p. 23

Linda Nochlin، "The Imaginary Orient،" Art in America، 71 (1983): .19 .118-31 and 187-91

يُنظر على سبيل المثال، نسختان من عمله الموسوم بـ"أوداليسك وعبدو" (Odalisque and Slave) الخاصة بالعام 1839 في كامبريج، ماساشوستس (جامعة هارفارد، متحف الفنون) والنسخة الخاصة بالعام 1842 في بالتيمور (والترز آرت كاليري).

Zeynep Celik، Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nin - .20 .(teenth-century World's Fairs (Berkeley، 1992

David Black، ed.، The Macmillian Atlas of Rug & Carpets (New York، .21 1985)، pp. 218-21

F. DuCane Godman، The Godman Collection of Oriental and Spa - .22 ish Pottery and Glass (London، 1901); the collection is now in the British .Museum

23. شكلت تحفه ومقتنياته الأساس الذي قام عليه قسم الفنون الفارسية بمتحف فكتوريا وألبرت للفنون.

.Oliver Watson، Persian Lustre Ware (London، 1985)، pp. 169-75 .24

Alan Caiger-Smith، Lustre Pottery (London، 1985)، Chapter 9، "R - .25 .vival." and Sweetman، Oriental Obsession، pp. 183-5

.Cowart، Matisse in Morocco .26

.Pierre Schneider، Matisse (New York، 1984)، p. 158 .27

Godfrey Goodwin، A History of Ottoman Architecture (Baltimore، .28 .1971)، pp. 417-18

K. A. C. Creswell، The Muslim Architecture of Egypt (Oxford، 1952- .29 .59)، 2:262

هل كان من قبيل الصدفة أن دعى محمد علي الزعماء المماليك إلى إحتفالٍ في القلعة حيث قُتلوا جميعاً؟ يُنظر:

Ali، Cairo"، Muqarnasس Mohamed Al-Asad، "The Mosque of Muhammad .(9 (1992

K. A. C. Creswell، The Muslim Architecture of Egypt (Oxford، 1952- .30 59)، 2:262. Was it only coincidental that in 1811 Muhammad 'Ali had invited the Mamluk leaders to a ceremony in the Citadel at which they were murdered? See Mohamed Al-Asad، "The Mosque of Muhammad .('Ali، Cairo"، Muqarnas 9 (1992

.Gaston Wiet، The Mosques of Cairo (Paris، 1966)، p. 110 .31

Gaston Wiet، Mohammed Ali et les beaux-arts (Cairo، 1949)، pp. 265- .32 .88

Donald Malcolm Reid، "Cultural Imperialism and Nationalism: The .33 Struggle to Define and Control the Heritage of Arab Art in Egypt،" Inte - .national Journal of Middle East Studies 24 (1992): 57-76

34. ولم تضمّ الملك فؤاد (العهد 36-1917) وحسب بل وآخر شاه لإيران محمد رضا بهلوي، أيضاً.

Mohamed Al-Asad، "The Mosque of al-Rifa'i in Cairo"، Muqarnas 10 .35 (1993) and Max Herz Bey، La Mosquée El-Rifaï au Caire paru à l'occasion .(de la consécration de la mosquée (Milan، ca. 1912

".Reid، "Cultural Imperialism .36

.(Maxime du Camp، Le Nil، Egypte et Nubie (Paris، 1854 .37

38. وقد حصّل المجتمع الأسباني في أميركا بنيويورك، على الأبواب، ولم يعرفْ عنها شيء.

Cairo، Museum of Islamic Art، no.l 139. Copies exist in the Ca - .39 bridge، MA (Harvard University، Semitic Museum 8494.1)، Philadelphia (University Museum، NE-P-69)، Istanbul (Topkapı Palace Museum)، and .several private collections

Ettinghausen and Grabar، The Art and Architecture of Islam، fig. 392: .40 .the Freer Basin

يُنظر:

.(Eva Baer، Ayyubid Metalwork with Christian Images (Leiden، 1989

كان اليهود أعظم من مارس مهنة الترصيع بالمعادن في دمشق، وفي سنة 1909، ذهب بار-ادون، وهو رئيس قسم النحاس في مدرسة بيزليل للحرف في القدس، إلى دمشق لتعلم حرفة الترصيع . وذاع صيت الورشة التي أسسها في القدس بتحفها المرصعة، التي غلب عليها الديكور والتمثيل الدينيين.

M. S. al-Qasimi، Dictionnaire des métiers damascains (in Arabic، 2 vols; Paris، 1960); Estelle Whelan، The Mamluk Revival: Metalwork for Rel - .(gious and Domestic Use (New York: The Jewish Museum، 1981

".Encyclopaedia Iranica، s.v. "Carpets. xi. Qajar Period .41

.Watson، Persian Lustre Ware، pp. 169-75 .42

Jennifer Scarce، "'Ali Mohammad Isfahani، Tile maker of Tehran،" .43 .Oriental Art n.s. XXII / 3 (1976): 278-88

Translated by John Fargues، also printed in W. J. Furnival، Leadless .44 .(Decorative Tiles، Faience and Mosaic (Stone، 1904

Renata Holod and Ahmet Evin، eds.، Modern Turkish Architecture .45 .(Philadelphia، 1984)، p. 36

Gülsüm Baydar Nalbantoglu، "The Professionalization of the Ott - .46 man-Turkish Architect" (Ph.D. diss، University of California، Berkeley، 1989)، pp. 54-55 and Zeynep Çelik، The Remaking of Istanbul: Portrait of .(an Ottoman City in the Nineteenth Century (Seattle and London، 1986

.Holod and Evin، Modern Turkish Architecture، p. 47 .47

Sibel Bozdogan، "Modernity in the Margins: Architecture and Id - .48 ology in Early Republican Turkey،" XVIII. Internationaler Kongreß für .(Kunstgeschichte (Berlin، 1992

D. Rastofer، J. M. Richards and I. Serageldin: Hassan Fathy (Sing - .49 .(pore، 1985